المقدمة العامة للدراسة

قد أصبح ينظر إلى نسق الغناء الجماعي بأنه المجال الرحب للفهم العميق لبعض تجليات الحياة العامة لفئة معينة من السكان. ولتشعب وتعدد الآليات والميكانيزمات المتفاعلة فيه، أصبح يستقطب العديد من الدارسين والباحثين للقيام بالدراسات السوسيولوجية والأنتربولوجية، باعتباره يشكل رافدا من روافد الموروث الثقافي للشعوب.

ومن هذا المنطلق ارتأينا أن يتمحور موضوع بحثنا هذا حول موضوع الغناء الجماعي بمنطقة زاوية البئر بين الأفول والمحافظة -"دَّرست" نموذجا- والذي نتوخى من خلاله رصد واقع حال هذا النمط الغنائي، وتسليط الضوء على امتداداته عبر الخط الزمني، من أجل رصد أهم المعيقات التي تحد من استمراريته.

وقد خصصنا القسم الأول من هذه الدراسة للإطار النظري، بصياغة مدخل عام، بدأناه بتقديم السؤال المزدوج المتمحور حول إشكالية البحث، وحددنا فيه أهداف البحث، بالإضافة إلى أهميته وحدوده. وأتبعناه بالإطار النظري، الذي خصصناه لمقاربة بعض المفاهيم المحورية التي استعملناها في البحث، وكذا التأطير النظري العام الذي تناولنا من خلاله لمحة تاريخية عن زاوية البئر، من خلال مونوغرافية المنطقة. ثم في القسم الثاني الخاص بالإطار الميداني تطرقنا فيه إلى منهجية البحث، التي استعرضنا فيها طبيعة المنهج المعتمد في هذه الدراسة، وأدوات القياس التي ارتكزنا عليها في جمع المعلومات والبيانات، وخصائص العينات المدروسة.

أما فيما يخص نتائج هذه الدراسة، فقد خصصنا لها محورين، حيث استعرضنا في الأول أهم النتائج المتعلقة بواقع "دَّرست"، في حين أن المحور الثاني اهتم بطرق المحافظة على "دَّرست" من كل أشكال الأفول. وختمنا هذا البحث بصياغة خاتمة عامة لخصنا فيها نتائج هذه الدراسة، بالإضافة إلى بعض الاقتراحات التي يمكن أن تساهم – حسب رأينا – في الحد من ظاهرة أفول هذا النمط الغنائي.

القسم الأول

المدخل المنهجي والإطار النظري للدراسة

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

1. الإطار العام للبحث

في المقدمة العامة للدراسة، أوضحنا أهمية ودوافع اختيار موضوع بحثنا، كما عبرنا عن إشكاليته التي تتمحور حول السؤال المزدوج التالي:

ما هي وضعية «دّرست» كشكل غنائي بزاوية البئر؟ وما السبيل لصيانتها من الأفول؟

ثم وضعنا عدة أسئلة فرعية، ستمكِّننا الإجابة عنها، من بلوغ الأهداف التي رسمناها للدراسة التي قسمناها إلى قسمين:

ففي القسم الأول من هذا البحث، قدمنا فصلين متكاملين، حيث خصصنا الأول منهما للإطار المنهجي للدراسة، محاولين من خلاله إبراز أهمية ومنهجية البحث. أما الفصل الثاني فقد خصصناه للإطار النظري، وقد استثمرنا المراجع والمصادر التي توفرت لدينا إضافة إلى معطيات متنوعة. حيث حاولنا قدر المستطاع أن نحيط ببعض الجوانب النظرية التي يثيرها موضوع الدراسة، بما في ذلك محاولة تحديد بعض المفاهيم والمصطلحات الوازنة.

أما القسم الثاني فسنُضمِّنه نتائج البحث الكمية والكيفية التي توصلنا إليها بالميدان، على أساس استخراج خلاصات واستنتاجات تفضي بنا بعد ذلك إلى توصيات يمكن أن تساعد على صيانة «دّرست» من كل أشكال الأفول. وهذا طبعا، بعد التحليل الكمي والكيفي اللازمين لمختلف المعطيات المتوصل بها.

وهكذا، سنعمل في بداية القسم الأول على تقديم الخطوات والإجراءات العملية التي سيتطلبها منا جمع المعطيات والمعلومات الميدانية، وكيفية اختيار الأدوات المستعملة في ذلك، محاولين توضيح المنهجية المتبعة في تحديد مجال ومجتمع عينة البحث.

بالإضافة إلى عرض الصعوبات والإكراهات التي واجهتنا أثناء قيامنا بالعمل مع تقديم الحلول التي اعتمدناها لتجاوز ذلك، أو على الأقل للحد من أثرها السلبي على سير الدراسة بشقيها النظري والميداني. ونختتم بعرض التصميم الذي سيُعتَمد في تقديم النتائج.

2. دواعي البحث

إن المتتبع للشأن المحلي بالمنطقة يلاحظ إجمالا ومن تمظهرات العولمة الفكرية والثقافية طفوح أشكال غنائية دخيلة وذلك على حساب أشكال أصيلة، فضلا عن انعدام بحوث تناولت بالدراسة هذا الموضوع من قبل، وكذلك إحساسنا بالخطر الذي يهدد استمرارية «دّرست» ، علاوة على غياب التوثيق بجميع أشكاله

لهذا النمط الغنائي، مما يستدعي تكثيف الجهود كل من دائرة اختصاصه لصيانة وحماية الهوية المحلية وضمان استمرارية الموروث الثقافي للمنطقة.

3. أهمية البحث

إن مسألة الاعتزاز بالتراث الفكري والثقافي للإنسان لم تعد شعارا للاستهلاك الإعلامي، بل أضحت راهنيته تقتضي أكثر من أي وقت مضى الالتفاف إليه وإعطائه القيمة اللازمة لصيانته وحمايته من كل أشكال الهيمنة والإقصاء الممنهج.

فالبحث إذن له أهميته العلمية والاجتماعية والثقافية سواء تعلق الأمر بإغناء الحوار والبحث التربوي بصفة عامة، أو بمحاولة استكشاف مشروع طموح، هكذا يحاول المزاوجة ما بين التشخيص الكمي والخصوصية المحلية بصفة خاصة، بالإضافة إلى كون هذا المشروع يكتسي راهنية من حيث طبيعته ومن حيث ارتباطه بالخطاب الرسمي الذي يدعو إلى الاهتمام بالشأن المحلي.

لذا تكمن أهمية هذا البحث في كون:

«دّرست» كشكل غنائي متميز مقارنة مع بعض الأشكال الغنائية الأخرى جدير بالبحث والتعريف به.

ضرورة إطلاع الأجيال الناشئة بموروثهم الثقافي الأصيل، من خلال التركيز على الغناء الجماعي للمنطقة.

وهكذا فإن هذا البحث يندرج في إطار الكشف عن جانب من واقع «دّرست» كشكل غنائي أصبح مع مرور الوقت في وضعية لا يحسد عليها بفعل العوامل المشار إليها آنفا. وأخيرا فإننا نعتقد أن هذه الدراسة يمكن أن تمثل أرضية بالنسبة لبحوث لاحقة، تتمحور أهدافها حول إنجاز دراسة تقويمية لهذا المشروع أو لمشاريع مشابهة بعد تنفيذها على أرض الواقع.

4. أسئلة البحث و أهدافه:

بما أن دراستنا استكشافية، وبدل وضع فرضيات، حاولنا اعتماد طرح أسئلة مفصلة ما أمكن تكون بمثابة موجهات Vecteurs أساسية للدراسة، تجعلنا قادرين على التركيز على الجوانب الهامة والأساسية التي نرمي مقاربتها، فصغ الأسئلة على الشكل التالي:

- ما هي أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة؟
- ما هي طرق أداء «دّرست» ؟
- ما هي التيمات المعالجة في «دّرست» ؟
- ما هو واقع «دّرست» بين الماضي والحاضر؟
- ما هي العوامل التي ساهمت في تراجع «دّرست» في المناسبات؟
- ما هي طرق ضمان استمرارية «دّرست» ؟

كما أن هذه الدراسة تروم تحقيق عدة أهداف وهي تحديدا:

- التعريف بالموروث الثقافي لمنطقة زاوية البئر الخاص بالغناء الجماعي، وتحديدا «دّرست» .
- رصد بعض الصعوبات والعراقيل التي تحول دون استمرارية هذا النمط مع محاولة اقتراح صيغة عمل لتجاوز الوضع الراهن.
- إبراز آراء واقتراحات المهتمين والممارسين على حد سواء، لصيانة «دّرست» من الأفول.
- تسليط الضوء على واقع «دّرست» المتأزم، في أفق الرقي بها إلى سابق عهدها.

5. منهجية البحث

وعملا على تحقيق الأهداف أعلاه سنعتمد على المزاوجة بين ما يلي:

↲ الدراسة المونوغرافية .

↲ المنهج الخاص بالمسح الاجتماعي بالعينة عندما يتعلق الأمر بمقاربة آراء المهتمين والممارسين، وقد اعتمدنا أساسا جانبه التوصيفي انطلاقا من وصف ما هو كائن وتفسيره، وتحديد واقع هذا النمط الغنائي. حيث أننا نروم من خلال اعتمادنا على هذا المنهج تدعيم دراستنا الاستكشافية عن طريق الاستعانة بمجموعة من الإحصائيات للتعبير عن الظواهر تعبيرا كميا لبلوغ الملاحظة العلمية والقياس الكمي.

6. عراقيل وصعوبات البحث:

إن كل عمل في ميدان البحث، لا يخلو من معاناة وصعوبات، رغم ما يصاحبه من متعة الزيادة في المعلومات وترقب نهاية إنجازه.

خلال هذه الدراسة، واجهتنا صعوبات ترتبط بالجانبين النظري والميداني:

فعلى المستوى النظري، واجهتنا عراقيل في الحصول على مراجع وبيانات حول الموضوع المبحوث، نظرا لندرة المصادر المتخصصة في مجال هذا البحث من جهة، وانعدام أدبيات حول «دّرست» كشكل غنائي لفرقة زاوية البئر. إضافة إلى المجهود الذي بدلناه لترجمة بعض النصوص المتداولة في الأدبيات الغربية، وأخرى منشورة على شبكة " الأنترنيت"، وخاصة تلك التي تهم مفهوم الغناء الجماعي بصفة عامة.

أما على المستوى التطبيقي، فإن الصعوبات تكمن في تعدد الفئات المبحوثة، إضافة إلى تنوع الأدوات التي تم توظيفها، وخاصة بالنسبة لدليل المقابلة. مما خلق لدينا إكراهات مرتبطة أساسا بمشكل التواصل مع العينات المبحوثة عموما، وعلى الخصوص تلك التي أجرينا معها المقابلات.

أما الاستمارات فقد تم توزيعها وتم حث المعنيين على تعبئتها وإرجاعها في أسرع وقت ممكن، لكن بطء البعض في إرجاعها خلق لدينا نوعا من الارتباك في عملية التفريغ.

كما واجهتنا صعوبات تقنية ومنهجية أثناء مسك ومعالجة معطيات الدراسة وتحليل نتائجها. كاستخراج الجداول والمبيانات وغيرها.

إن كل هذه الصعوبات التي واجهتنا، سواء منها المادية أو المعنوية، ومنذ بداية العمل، لم تثني من عزيمتنا شيء، بحيث حاولنا دائما التغلب عليها وإزاحتها، أو على الأقل التخفيف منها، لكي لا تؤثر على البحث، والذي كيفما ستكون نتائجه، فإنها تبقى رهينة بالمجال وبالعينة موضوع البحث. ومن تم، فالدراسة لا تدعي الشمولية، لأنها لم تحاول مقاربة الموضوع، إلا من زاوية ما جاء بمحاوره.

7. حدود البحث

إن طبيعة البحث الذي اشتغلنا عليه، تبرز اتساع أفقه وتنوع معطياته وتعدد مداخل الاشتغال والبحث فيه. ذلك أن موضوع الغناء الجماعي بالمنطقة المبحوثة يشتمل على أنماط متعددة، يمكن تناول إحداها فقط ضمن بحث فريد يبحث في جميع جوانب هذا النمط. ونظرا لأهمية الموضوع في اعتقادنا، من الناحية الثقافية والاجتماعية، ارتأينا في هذه المحاولة المتواضعة تناول نمط واحد "درست بمنطقة زاوية البئر".

ونشير إلى أننا لا ندعي الخوض في كل تفاصيل هذا النمط الغنائي، كما لا ندعي الإحاطة بكل جوانبه. لهذا الغرض ركزنا على بعض جوانب الموضوع، ومن تم، حددناه فيما يلي:

- "درست" بين الأمس واليوم.
- "درست" كنمط غنائي خاص بمنطقة زاوية البئر دون المناطق المجاورة لها.
- التيمات المعالجة في "درست".
- طريقة أداء "درست".
- طرق المحافظة على استمرارية "درست" وصيانتها من خطر الأفول...

8. تصميم البحث

لقد حاولنا من خلال المقدمة المنهجية العامة أن نضع القارئ في سياق الموضوع الذي اخترناه لبحثنا، مع العلم أن تصميم الدراسة سيتضمن قسمين رئيسين، يحتوي الأول على فصلين والثاني على ثلاثة فصول، هذه الفصول بدورها مقسمة إلى مباحث وفقرات وذلك وفق الشكل التالي:

✓ **القسم الأول:** سنتطرق فيه إلى الإطار النظري والمنهجي العام للدراسة وسيتفرع بعد هذه المقدمة العامة لفصلين:

- الفصل الأول: سنحاول فيه إبراز بعض أهم الخطوات المنهجية المتبعة لإنجاز هذه الدراسة.

- الفصل الثاني: سنركز فيه أكثر على إبراز بعض أهم المفاهيم الأساسية والمجاورة لمقاربة هذا النوع من الغناء الجماعي، مع التركيز على المفاهيم المساعدة على فهم موضوع الدراسة بالتحديد.

✓ **القسم الثاني:** سنخصصه للإطار الميداني التطبيقي للدراسة وسيضم أربعة فصول إضافة إلى المقدمة المنهجية، ستأتي الفصول كالتالي:

- الفصل الأول: سنتناول فيه الجانب التطبيقي الميداني للدراسة، وسنعرض فيه بعض الخصائص التاريخية، الثقافية، الطبيعية، والبشرية المميزة للوسط موضوع الدراسة.
- الفصل الثاني: سنتطرق فيه إلى الإجراءات المنهجية ونتائج الدراسة الميدانية، كما سنخصصه لعرض وتحليل النتائج التي حصلنا عليها من الميدان حول الغناء الجماعي بين المحافظة التجديد، علاوة على أشكال الغناء الجماعي، طرق أداء "دّرست" والتيمات المعالجة فيها.
- الفصل الثالث: سنعرض فيه لدراسة وتحليل قصيدة "دّرست".

أما الخاتمة العامة فستأتي على شكل توصيات واقتراحات التي سنتوصل إليها من خلال دراسة وتحليل آراء مختلف الفاعلين والمهتمين من أجل صيانة "دّرست" من كل أشكال الأفول.

الفصل الثاني: الإطار النظري للدراسة

1. مفهوم الزاوية:

تعتبر الزاوية مؤسسة تواصل بين الأفراد والجماعات، بل وبين المخزن من جهة والقبائل من جهة أخرى، فهي المتنفس الثقافي والأمني والديني للأفراد والجماعات صعودا، وهي من أدوات تصريف السياسة المخزنية نزولا.

وتلعب الزاوية هذين الدورين نظرا لطبيعتها المزدوجة، فهي تعتمد على ثقافة عالمة فقهية سنية مرنة، وعلى ثقافة شعبية رمزية طقسية صوفية عجائبية تؤثر في العقل وفي الوجدان المستعد للانقياد[1].

وتبدو وظائف الزاوية في مجتمع غير مركزي متعددة: فهي من جهة، خادمة الأمة عبر المخزن والسلطان. ومن جهة أخرى يمكن أن تتعارض مع المخزن إما لطموحها الخاص أو عندما يتعارض في تصورها مع مصلحة الأمة... فهي الحكم في المنازعات كما تتكون الأحلاف بمباركتها. فقد تشكل مثلا: حلف أيت عطا بمباركة شريف تمصلوحت، وتكون حلف أيت يافلمان بمباركة سيدي بويعقوب[2].

وقد شكلت الزاوية قوة سياسية وازنة استطاعت أن تفرض نفسها على المخزن (كسلطة محلية قائمة بذاتها) تسندها قاعدة قبلية عريضة.

وقد استفادت الزوايا في ذلك وعلاوة على تنظيماتها المتجذرة من ذلك الامتياز الإيديولوجي القوي الذي كانت تمنحه إياها فكرة الانتماء، ولا يخفى في هذا الإطار ما كانت تشكله من خطورة حقيقية على المخزن باعتبارها القوة السياسية الوحيدة التي كانت تنافسه في إحدى أهم رموز مشروعيته السياسية.

كما أن الزوايا بالإضافة إلى دورها الديني، الذي يشكل الجزء الظاهر تمكنت من خلال وساطتها وتدخلها كحكم في حل النزاعات من أن تتحول إلى سلطة سياسية ذات بعد اقتصادي[3].

2. مفهوم الولي:

الولي شرعاً: هو العارف بالله وبصفاته حسب الإمكان، المواظب على الطاعة المجتنب للمعاصي المعرض عن الانهماك في اللذات للشهوات المباحة المحافظ على السنن والآداب الشرعية قدر الاستطاعة.

لقد حظي هذا المفهوم بالدراسة في العديد من الكتابات الكولونيالية والوطنية: ك إدموند دوتي وإدوارد مونتي وهنري باسي وبول باسكون وعبد الله حمودي ونور الدين الزاهي وغيرهم. ويعتبر إدموند دوتي من أوائل الباحثين الكولونياليين الذين اهتموا بدراسة المجتمع المغربي. ويعتبر كتابه " السحر والدين بشمال إفريقيا " أحد أكبر المؤلفات التي وضعت حول المعتقدات الدينية بالمجتمع المغربي خلال الفترة الكولونيالية.

---

[1] بن محمد قسطاني " الواحات المغربية قبل الاستعمار" غريس نموذجا. ص 232

[2] نفس المصدر

[3] Mohamed EL MANOUAR « le sud – est Marocain :réflexion sur l'occupation et l'organisation des espaces sociaux et politiques » page 146

وتمركز أطروحة دوتي حول المعتقدات الدينية بالمغرب من فكرتين أساسيتين: تتعلق الأولى" بأسلمة" المعتقدات الوثنية القديمة، وترتبط الثانية بالتوحيد المفرط للإسلام وضرورة ظهور الوسطاء[4]. وبدوره قام إدوارد مونتي بدراسة تقديس الأولياء وقد انطلق مونتي من حقيقة إثنية مفادها أن عبادة الأولياء والزوايا الدينية تعتبران بمثابة الخاصية المميزة للإسلام بالشمال الإفريقي وبالأخص في المغرب. ويرجع مونتي انتشار هذه الظاهرة إلى الظروف السياسية التي سادت خلال القرن السادس عشر، والمتمثلة في الانتصارات الصليبية بشبه الجزيرة الأيبيرية وبالشمال الإفريقي. هذه الظروف ولدت لدى المغاربة حماسا دينيا يستنهض الهمم لمقاومة المستعمر والدفاع عن الثغور. فقد شكل الجهاد ضد العدو المسيحي مصدر إلهام بالنسبة للعديد من الأشخاص الذين تحولوا إلى أوليا في نظر الناس... بفضل حماسهم الديني الزائد.[5]

كما اهتم بدراسة هذه الظاهرة **بول باسكون** الذي اعتبر المغرب البلد، من بين البلدان الإسلامية الذي يبجل أكبر عدد من الأولياء. فهو يرى أن لا وجود فيه مطلقا لهضاب لا يتوجها مزار، وقليلة هي القرى والمقابر التي لا يوجد بها ضريح يمجد وليا أو أكثر من ولي. وقد لا يكون الشعار القائل بأن " المغرب بلد المئة ألف ولي" شعارا مغاليا.[6]

ونجد في مختلف الكتابات محاولات لرصد صفات وخصائص الولي كالاستناد على إيمانه الصادق، الكرامات والقدرات الخارقة، والمقربون إلى الله والتقوى والورع، يشير **باسكون** في هذا الإطار، إلى أمثلة استقاها من دراسته منها: الولي " سيدي إبراهيم" الذي كان يقتات بتمرة واحدة في اليوم. و "سيدي رحال" الذي كان يحوم في الهواء حول صومعة الكتبية بمراكش ويمتطي أسدا في قفص سجنه فيه سلطان رهيب. وسيدي أحماد أوموسى الذي يعني أن تقسم باسمه أنك تقوم بعمل مرعب. ويخلص **باسكون** إلى أن الولي بسحره ورأسماله الرمزي يوفر له التأثير في النظام الاجتماعي. ومادامت الأضرحة المتألقة الكبرى في خدمة السائدين، فإن بسطاء الناس مرغمون على التوجه إلى شخصيات أكثر غموضا وأكثر فضاضة[7].

ويفسر **باسكون** ظاهرة الأولياء كوسطاء بما مفاده أن الشكل الذي طرح به الإسلام الإله، مغرق في التجريد بالنسبة للورع الشعبي. وبسطاء الناس في حاجة إلى وسائط أقرب، إلى وسطاء، إلى شفعاء يتكلمون بلغة أقل باطنية.[8]

3. أحواش:

يطلق لفظ "أحواش" على الرقص الجماعي بجميع أشكاله في النصف الجنوبي من المغرب، وبالتحديد في مناطق الأطلس الكبير والصغير حيث توجد القبائل الأمازيغية المتحدثة بلهجة تاشلحيت. وهناك غموض يلف الأصل المعجمي للكلمة. فبينما يذهب بعض الدارسين إلى أن الكلمة منحدرة من لفظ "حوش" الذي

---

[4] عبد الغاني منديب " الدين والمجتمع: دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب" ص 30

[5] نفس المصدر ص: 33- 34.

[6] " بيت الحكمة. مجلة مغربية للترجمة في العلوم الانسانية" ملف بول باسكون و علم الإجتماع القروي. ص 96.

[7] " بيت الحكمة. مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية" ملف بول باسكون و علم الاجتماع القروي. ص 96-97.

[8] نفس المصدر ص 95.

يعني الساحة حيث يجتمع ممارسو أحواش ويمارسون رقصتهم، يرى البعض الآخر أن الكلمة منحدرة من الفعل "حُشْ" الذي يعني "أرقص". ويذهب الحسين مجاهد في معلمة المغرب إلى أن الكلمة منحدرة من مادة [ح.و.ش] التي يقابلها في العربية معنى ضم ولم وجمع. وأيا كان أصله المعجمي، فمن الواضح أن كلمة أحواش تشير إلى هذه المعاني جميعا، أو على الأقل تتطابق مع بعضها تطابقا كاملا. ويقابل كلمة أحواش بمدلولها الفني، مصطلح "أحيدوس" في مناطق الأطلس المتوسط... ينتمي هذا النمط من الفنون إلى مجموعة الفنون الجبلية. وفنون أحواش فنون مركبة، تستدعي مهارات متعددة، فبالإضافة إلى الرقص الجماعي الذي يعد الإطار الجامع، هناك دائما فرصة لإظهار المهارات الفردية في الرقص، كما تستدعي المشاركة تمكنا من فنون الإنشاد الجماعي والغناء الفردي. لكن السمة التي تشكل مصدر افتخار القبائل هي المهارات الشعرية القائمة على القدرة على الارتجال وسرعة البديهة، وسعة الخيال، والتمكن من عادات الوسط القبلي وخلفيته التخييلية. وفضلا عن ذلك يشكل الإيقاع عنصرا مركزيا في هذه الرقصات، حيث يضع الإطار العام للرقص والنظم. ويعتمد على توليد الإيقاعات في الغالب على الآلات الجلدية (دفوف وطبول) كما قد تدمج أيضا بعض الآلات المعدنية (النواقيس) أو النفخية (الناي أو المزمار). ويظل التصفيق بالأيدي عنصرا ثابتا في كثير من أنواع أحواش. تستند مهمة توليد الإيقاعات على العموع إلى الذكور، بينما تساهم الإناث في الرقص والإنشاد والتصفيق والزغاريد.

تقام حفلات أحواش في مختلف المناسبات التي يحييها أبناء القرى والقبائل كالأعياد الجماعية والمناسبات الخاصة ولكنها تبقى في أصلها تعبيرا عن الفرح المشترك الذي يسم نمط الحياة الزراعية بالمناطق التي تقام فيها.[9]

4. أحيدوس:

أحيدوس (وجمعه إحيداس) هو الاسم الأصلي العام للرقص الجماعي لدى أمازيغ المغرب الأوسط. ويصطلح عليه أيضا بأورار (اللعب). ويتعلق الأمر بمجموعة متنوعة من الرقصات الجماعية، تنجز في غالبيتها من قبل الرجال والنساء معا، في شكل يتغير حسب المناطق، إما على نحو دائري أو نصف دائري أو صفين متقابلين أو صف واحد. ويرأس المجموعة الراقصة مسير يعرف ب "وان إيسورارن، أو بوطارت، أو بو والون، أو رايس"، يستعمل آلة إيقاع طارت أو ألون لتسيير الفرقة وضبط إيقاع الرقصة وحركاتها.

ويشمل أحيدوس في مفهومه العام شكلين، أحدهما هو الأكبر، ويعرف ب "أحيدوس إكسواث/ أخاتار"، والثاني هو الأصغر ويعرف ب "أحيدوس أمزيان" أو "تحيدوست"... وبالرغم من أن أحيدوس كبيرا كان أم صغيرا، يؤدى من قبل الرجال والنساء معا، فإن الرجال وحدهم من يتولى استعمال آلة النقر ألّون أو طّارت، دون النساء اللائي يكتفين بالرقص والترديد الصوتي.[10]

---

[9] كتيب المهرجان الوطني لأحواش، وزارة الثقافة، المديرية الجهوية لجهة سوس ماسة درعة. ص 6-7

[10] فاطمة بوخريص، "رقصة أحيدوس: بين المحلية ودينامية التحول"، مجلة أسيناك، عدد مزدوج 4-5، صص 58 – 59.

5. إزلان:

ومفرده إزلي، وهو عبارة عن مقطع شعري قصير ذي إيقاع موزون مجزء إلى شطرين، يقابله في القصيدة العربية "البيت" الذي يتكون من صدر وعجز. ويعبر إزلي عن فكرة حقيقة أو مجازية تعتمد على الرموز، ترافقه لازمة أو ردة في كل مقطع غنائي والذي ينقسم بدوره إلى شطرين مكررين مرات عديدة بالتناوب مع مجموعتين غنائيتين، يتشكل الشق الأول في الغالب من فكرة استفسارية في صيغة سؤال، أما الشق الثاني فهو عبارة عن رد أو جواب.

وتعتبر إزلان من أعرق الفنون الأدبية في الثقافة الأمازيغية، وهي الأكثر انتشارا في المجتمع الأمازيغي لكونها تمزج بين اللغة والموسيقى، تلك اللغة التي تختلف عن لغة التخاطب: لغة مفعمة بالرموز والمعاني الرصينة...[11]

يعد إزلي بمثابة جملة من النثر الموزون، قصيرة جدا، تعبر في الأصل، في شكل صورة، على فكرة بسيطة، إزلي يمكن أن يكون عبارة عن شطر مستقل داخل سياق ما. كما يمكن أن يكون أيضا على شكل حكمة، مثل أو عبرة؛ وفي هذه الحالة الأخيرة يكون غالبا ما تبقى من حكاية، من أسطورة، من خرافة وأيضا من ملحمة ولت، أو من قصة حقيقية احتفظنا بالجزء الأخلاقي منها. فهو في الغالب نتاج جماعي لمبدع مجهول، في تناغم مع الأحداث التي ترافق أفعال الحياة اليومية؛ إنه مرتجل أو محفوظ في الذاكرة.[12]

6. دّرست:

أعتقد أن لهذه اللفظة أصلان لغويان في لغة سوس:

الأول: فعل "ئدرس" الذي يعني "انتظم"، ومنه أخذت لفظة "أمداراس" أي الصف المنتظم، ولفظة "أدراس" أي الانتظام، ولهذا المعنى حضور قوي في صنف "دّرست تاوزالت"، التي تمتاز بدقة الانتظام في حركاتها، وفي جميع أصناف "دّرست" نلاحظ ما يمتاز به الحوار الشعري من الضبط والانتظام سواء في طريقة الحوار أو في التقيد بالموضوع...

الثاني: فعل "ئدرز"، مع الإشارة إلى العلاقة الفونولوجية التي توجد بين السين والزاي بل وحتى التاء في بعض المناطق السوسية، ومعنى هذا الفعل هو "أنس" أو "استأنس"، ولازال أهالي تاكموت يقولون حينما يدعونك إلى أسايس: "يالاهت اخ أندرز" (تعالوا إلى الأنس)، وهناك منهم من يقول لك بعد انتهاء أحواش: "درازت ئشوان أياد" (إنه أنس جميل)، فإذا أحللنا السين مكان الزاي وصلنا إلى نفس المصطلح...

وإذا أردنا اختيار الأصل المناسب فأعتقد أن كلا المعنيين صحيح وموجود ب "أسايس ن دّرست"، فهو فضاء للأنس عند الجمهور والممارس، كما أنه فضاء منظم عند الفنانين...[13]

وحسب نفس المرجع دائما، فإن الأصناف المشهورة في هذا الفن هي:

[11] الحسان مصحو، "مفهوم الشعر في الأدب الأمازيغي" الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 25

[12] Bassou HAMRI, La poésie amazighe de l’Atlas central marocain, Approche plurielle, IRCAM, 2011, P 52

[13] أمارك ن ؤسايس، "مقاربة أنتروبولوجية لفنون أسايس الأمازيغية" إبراهيم أوبلا، الطبعة الأولى: أكتوبر 2012. ص 158

- دّرست طاطا: وهي خاصة بقبيلة "أسيف ن ولت" المعروفة الآن بطاطا مع وجود شبه كبير بينها وبين النموذج الممارس في غرب باني.
- دّرست تاوزالت: ويمارسها الرجال، وهناك من يسميها ب "تحواشت"، ويمارس هذا الفن في عدة قبائل بوسط الأطلس الصغير.
- دّرست ن ئزناكَن: وينتشر هذا الفن في نطاق من الأطلس الصغير الشرقي ويؤديه الرجال، وفي منطقة الفيجا يكون مختلطا بين الرجال والنساء لكل واحد صفه.[14]

7. الرقص الجماعي الأمازيغي:

للرقص عامة أهمية ثقافية وفنية وترفيهية بالنسبة لسائر المجموعات البشرية. فاستعمال المهارات الفنية للجسد من الأنشطة الفطرية والتلقائية لدى الإنسان منذ ولادته، حيث يطلق المولود أو الطفل، دون أي تعلم مسبق للرقص أو الموسيقى، العنان لجسده ولأطرافه في حركات متناسقة أحيانا بمجرد سماع إيقاع أو موسيقى تثير انفعالاته. ومن ثم بات من المسلم به أن هاته الحركات التلقائية من الأنشطة الفطرية للإنسان مثلها مثل ملكة اللغة. ويبقى أن فطريتها تتطور وتصقل وتتبلور بالتعلم والممارسة في بيئة قد تسعف في تملك أعراف وطقوس وقواعد رقصة معينة داخل الوسط الثقافي والاجتماعي الذي يتحرك فيه الإنسان ويترعرع.

والرقصة، كجنس فني، وكنوع متميز بخصائصه الجوهرية والشكلية، من المعالم والمؤشرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيف ثقافة أو مجموعة بشرية وتمكن من التعرف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي. من ذلك، على وجه المثال، أنه بمجرد مشاهدة أحيدوس، يتبادر إلى الذهن فضاء إمازيغن أو "شلوح الأطلس"، حسب الشائع من التسميات؛ ويربط أحواش تلقائيا بأهل سوس (إشلحيين أوسواسة) ولو أن انتماءه الجغرافي أوسع من ذلك؛ وتحيل رقصة الركادة مباشرة على مغاربة المنطقة الشرقية (لوجادا، ساكنة وجدة)؛ كما تربط لهيت بأهالي بني حسن؛ ورقصة الحصادة بمنطقة تادلة وخريبكة؛ ورقصة لكدرة بالمجال الصحراوي، علما بأن التسميات الشائعة في غالبها تعميمية، وليست دائما في تتطابق تام مع التفريعات السوسيولغوية والسوسيوثقافية بالمغرب. والحاصل من كل هذا أن الرقصة في حد ذاتها واجهة ظاهرية للثقافة المحلية التي تنتمي إليها والتي أنتجتها وتمارسها.

ولا جدال في أن للرقص الجماعي عامة أهمية فنية وثقافية قصوى لدى مختلف المجموعات الثقافية، ومن ثم المغاربة الناطقين بالأمازيغية على وجه أخص. وذلك ما نستشفه من مقولة أحد أعلام البحث في الأدب الأمازيغي، هنري باسيه (1920، ص. 195): "ليس ثمة لدى برابرة المغرب من ترفيه يلقى أوج التفوق وأشمله وأهمه غير الرقصات الغنائية أو السهرات الغنائية. وهي وإن كانت لها بعض الاختلافات من منطقة إلى أخرى، تبقى ميزتها الجوهرية في تماثلها وتوحدها".

[14] أمارك ن ؤسايس، "مقاربة أنتروبولوجية لفنون أسايس الأمازيغية" إبراهيم أوبلا، الطبعة الأولى: أكتوبر 2012. صص 159 – 163.

وهكذا يبرز باسيه إحدى المميزات الأساسية لرقصات إمازيغن، والمتمثلة في عمق وحدتها، وبالتالي طابعها المشترك وما يتفرع عنه من الاختلافات السطحية التي يعزى إليها تباين المتغيرات الجهوية والمحلية للرقصة الواحدة. ذلك أن لجميع الرقصات المعروفة (أحيدوس وأحواش وغيرهما) متغيرات تتمايز ظاهريا عن بعضها البعض. فرقصة أحيدوس كما تمارس في منطقة شمال المغرب الأوسط (تازة أو تالسينت) تختلف نسبيا عما هي عليه في الأطلس المتوسط أو في الجنوب الشرقي أو الشمال الغربي. فهناك بالطبع ثوابت، لكن مع خصوصيات متفاوتة أحيانا في تجلياتها الظاهرية التي لا يخطئها حدس العارفين بها. ونفس الأمر ينطبق على متغيرات رقصة أحواش وغيرها من الرقصات الجماعية المعروفة بمختلف المناطق المغربية.[15]

8. الغناء الجماعي:

فالغناء الجماعي مكون أساسي وأصيل من مكونات ثراتنا الغنائي والموسيقي (العيطا، أحواش، أحيدوس...) في طابعها وطبيعتها الأصيلة والنظيفة.[16]

فقد أكدت كثير من الدراسات والبحوث أن الغناء كان من أولى الممارسات "الفنية" التي عرفتها الإنسانية، ولو في شكلها الأولي والبدائي عندما شرع الإنسان البدائي يغني لنفسه أولا... وللتعبير عن مختلف أحاسيسه وهواجسه ثانيا. أما تطور الغناء واتخاذه الشكل الجماعي، فقد بدأ عموما مع تطور الإنسان وظهور العمل الجماعي، حيث كان للغناء إضافة إلى دوره التعبيري دور عملي واضح. يقول أرنست فيشر: "إن عملية العمل الجماعي تتطلب إيقاع عمل يسبقها، ويساند هذا الإيقاع بترتيل جماعي ملفوظ إلى حد ما"[17]

أما عن أهم التيمات المعالجة في الغناء الجماعي الأمازيغي:

عند الأمازيغ، وكباقي الأجناس البشرية، الشعر في مواضيعه يعالج العناصر الآتية: الإحساس بالعالم الخارجي، بالمشاعر الإنسانية وبالقلق من المجهول في مواجهة الحياة اليومية بجميع أشكالها ومشاكلها وملذاتها، في مواجهة القوى العليا وباختصار في مواجهة الآخر وجميع الانشغالات في عموميتها وخصوصيتها.

يتطرق الشعر الأمازيغي لعدة مواضيع من ضمنها مواضيع شبه خالدة: كالحب، الموت، المرأة، الشرف، الكرامة والدفاع عن المبادئ. إن الشعر الأمازيغي يتناول جميع القيم الإنسانية في إطار زمكاني غير حدود.

كما أن الشعر الأمازيغي يتطرق إلى هذه المواضيع الجديدة بحذر شديد، لأنها مواضيع عابرة، تندثر مع الظروف التي أوجدتها، إنها مواضيع حديثة أو معاصرة ترافق المجتمع الأمازيغي في تطوره، هذا المجتمع الذي يتأثر ويحس بصدى ما يقع حوله وخارجه.

إن المواضيع التقليدية للأمازيغية تغتني إذن بمواضيع أخرى في سياق التحولات التي تطرأ على المجتمع الأمازيغي في إطار انفتاحه على العالم وفي سياق متطلبات الراهنة.[18]

[15] فاطمة بوخريص، "رقصة أحيدوس: بين المحلية ودينامية التحول"، مجلة أسيناك، عدد مزدوج 4-5، ص 57.
[16] إضاءات حول الأغنية المغربية، ابرهيم أيت حو. موسوعة شراع الشعبية. العدد 2. 1999. ص 25
[17] نفس المرجع. ص 32 - 33
[18] Bassou HAMRI, La poésie amazighe de l'Atlas central marocain, Approche plurielle, IRCAM, 2011, P 97-98

القسم الثاني

الجانب الميداني للدراسة

الفصل الأول: التعريف بمنطقة زاوية البئر

نظرة إجمالية حول المنطقة المبحوثة

I. أصل تسمية زاوية البئر:

أمر بديهي أن نتطرق إلى دلالات بعض المسميات، استنادا إلى علم "التبونيا" (Toponymie) كعلم يهتم بدراسة أسماء الأماكن وكذا أصل الكلمات(étymologie) .

ومن هذا المنطلق، ارتأينا تقديم إشارة ولو مقتضبة عن أصل تسمية "زاوية البئر"، يتركب هذا الاسم من كلمتين "الزاوية " ثم "البئر"، فماذا تعني كلمة الزاوية وما علاقة البئر بها؟

يشير مفهوم الزاوية إلى "تكتل قبلي مستقل. ويتسم بالبعدين الديني والسياسي، وهي ظاهرة لم يقتصر انتشارها على الشرق الإسلامي بل تجاوزه ليشمل الغرب الإسلامي أيضا. وكان دورها في أول الأمر دينيا صرفا، حيث كانت ملتقى للفقهاء والعلماء ومنزلا للحجاج وللمسافرين، ثم تحولت وحادت عن مسارها الأول، فأصبح لها بعد سياسي أيضا." [19] وهذا البعد يظهر ويختفي حسب قدرة الدولة المركزية في التحكم بزمام الأمور.

وعبر تاريخ المغرب وأمام تفاقم الخطر الأجنبي، وعجز الدولة في التصدي للأعداء، فقد المغاربة ثقتهم في الدولة وتجندوا تحت قيادة الزوايا باسم الجهاد (القرن العاشر نموذجا).

هذا عن الزاوية بصفة عامة، أما بخصوص زاوية البئر، وحسب بعض الروايات الشفوية، فان أصل هذه الكلمة يرجع إلى حركة دينية ظهرت بالمنطقة وتزعمها المدعو "آبا الحاج أمحمد". وكان لنسبه المرابط، أو"الكرام" باللغة المحلية، فضلا عن خصاله الحميدة وورعه وزهده، تأثير كبير في التفاف الناس حوله، ومناصرتهم له، فرحب به أهل المنطقة أيما ترحيب، و أنزلوه بين ظهرانيهم. وكان يخرج من الزاوية و يجول في مناطق عدة طالبا العون والهبات والهدايا، أو ما يصطلح عليه محليا ب "المعروف" هذا الذي لم يقدر أي أحد التنازل عنه، خاصة إذا ما تعهد بدفعه للزاوية منذ الوهلة الأولى.

لكن أواصر العلاقة لم تتوطد بين الزاوية وأية جهة أخرى مثلما كان عليه الأمر مع قبيلة "أيت موتد"، إذ استطاع زعيم الزاوية أن يكسب عطف ومودة أهل هذه القبيلة، فصاروا من أتباعه ومن مريديه. وبدؤوا يقدمون للزاوية على رأس كل سنة هبة في شكل بقرة فاقع لونها، سمينة... إجمالا يجب أن تكون البقرة

[19] "الاستقصاء لأخبار دول المغرب الأقصى" أحمد بن خالد الناصري. الجزء الثاني. ص 15

متكاملة الأوصاف وفي درجة عالية من الاختيار، حتى تليق بمكانة وحرمة "السيد أبا الحاج أمحمد" تقربا إليه، و طلبا لبركته و يمنه، إلى درجة أن الروايات تناقلت توارد أدعية تتوسل بها إلى الزعيم عوض الإله.

وللإشارة فان غالبية سكان زاوية البئر الأصليين هم أبناء وحفدة "السيد أبا الحاج امحمد"، وبعد وفاته، حدث تماما ما حدث لآبى بكر في حروب الردة، إذ همت طائفة على عدم تأدية الهدايا للزاوية، بحكم أن الزعيم الروحي لها قد توفي، وأن الزاوية سوف لن تفيض بعطائها على الناس كما كان عليه الأمر في السابق. فأثار ذلك حفيظة أبناء "السيد أبا الحاج امحمد"، فصاروا يرهبون كل من يقدم على منع الهدايا باللعنة التي ستنزل عليه من السماء، وينذرونهم بغضب من الله ومن الطبيعة، إن هم أقدموا على ذلك. فاستمر "أيت موتد" في تأدية هديتهم للزاوية، ولم يمنعوها إلا في السنوات القلائل الماضية، وشاءت الصدف أن تزامن ذلك الحدث مع السنوات العجاف التي اجتاحت المغرب عامة والمنطقة على وجه التحديد.

أما عن نسبة البئر إلى الزاوية، فقد تضاربت الروايات الشفوية حول ذلك، و لكن الأرجح أن المنطقة يتوسطها بئر كبير لا ينضب. وتم العثور على الماء فيه عن طريق الصدفة، إذ حيال بناء ضريح " السيد أبا الحاج أمحمد" صيانة لجثمانه الموقر. بدأ العمال يشقون ويتعمقون في الثرى، إلى أن تم الوصول إلى الفرشاة الباطنية للمياه، فزاد هذا الحدث في قدسية المكان وبركة زعيم الزاوية. وكان هذا البئر لا ينضب رغم توالي الأيام والأزمان، وكان الناس يهوون إليه لورد الماء بواسطة درجات، كما كان هذا البئر الوحيد الذي يتخذه الناس ملجأ للحصول على حاجياتهم من الماء. وحسب بعض الروايات الشفوية، فإن فيضانا مهولا اجتاح المنطقة، فغمر البئر عن آخره، فتعالت الصيحات والويلات بهول الفاجعة التي حلت بالسكان. ومن جراء هذه البلبلة التي وقعت في المنطقة، تدخل الحاكم العسكري الفرنسي المقيم بقلعة مكونة قصد استتباب الأمن و إرجاع الطمأنينة إلى أهالي المنطقة، فأنجز تقريرا مفصلا حول الحدث، فاحتار في تحديد موقع الحادثة، فاستفسر أحد مترجميه الذي لا يتقن إلا العربية فضلا عن الفرنسية، فتم إسناد البئر إلى الزاوية في التقرير الذي أنجزه، بحكم مجاورة ضريح "السيد أبا الحاج أمحمد" للبئر المفجع.

ومنذ ذلك الوقت، أصبحت هذه التسمية تتداول في المراسلات الإدارية. لذا فإن تسمية "زاوية البئر" هي تسمية إدارية أما التسمية التاريخية فهي "أيت سيدي الحاج" نسبة إلى مؤسس الزاوية "السيد أبا الحاج أمحمد".

II. المحددات الايكولوجية والاقتصادية والثقافية لمنطقة زاوية البئر :

1. الموقع:

تقع زاوية البئر على تراب الجماعة القروية لسوق الخميس دادس، إقليم تنغير، و تقع بمحاذاة على الطريق الوطنية رقم 10 الرابطة بين ورزازات وتنغير. تعد منطقة زاوية البئر من أقدم المناطق التي استقر فيها الإنسان مند القدم، نظرا لخاصيتها الايكولوجية المتميزة، تقع زاوية البئر في المنخفض الممتد بين الأطلس

الكبير والصغير، و تمتد غرب سهل دادس الغناء والذي هو عبارة عن شريط أخضر. إلى حد أن الروايات تقول بأن الذي يزورها سائحا يعود منها شاعرا يتغنى بفتنة و جمال طبيعتها الساحرة.

2. المعطيات البشرية:

تعد منطقة زاوية البئر من المناطق ذات الكثافة السكانية المرتفعة بجماعة سوق الخميس دادس، إذ يبلغ عدد سكانها 1082 نسمة حسب الإحصاء الأخير للسكان والسكنى لعام 2004، أي بمعدل 6.57% من مجموع ساكنة الجماعة، وحسب نفس الإحصاء فقد بلغ عدد الأسر بزاوية البئر 139 أسرة.

3. المعطيات الطبيعية :

المناخ : مناخ المنطقة شبه صحراوي، وذو طابع قاري، أي أنه بارد شتاء وحار صيفا. وتتميز التساقطات فيها بعدم الانتظام. أما الحرارة فيتراوح معدلها ما بين 35 درجة صيفا، و درجة واحدة تحت الصفر في يناير.

الغطاء النباتي : إن الشريط الأخضر الذي يشكله سهل دادس، والذي تعد زاوية البئر جزءا منه، مكن من وجود نباتات عدة ومتنوعة وأهمها أشجار الزيتون، التين، اللوز، الخوخ، المشمش... هذا فضلا عن الورد الذي تشتهر المنطقة بإنتاجه، وتقدر كثافته بمئات الكيلومترات خطية.

الهيدرولوجيا: إن وادي دادس يعد شريان الحياة في المنطقة، وقلبها النابض، حيث يزودها بالمياه السطحية وعلى جنباته تكونت واحة دادس، إلا أن جريان هذا الوادي غير منتظم مما يعرض المنتجات الفلاحية للتلف. وأمام هذا الوضع التجأ السكان إلى استغلال المياه الجوفية، بواسطة مضخات تشتغل بالمحركات. وقد أثبتت التجارب أن المياه الجوفية غزيرة بزاوية البئر، وربما الأمر يعود إلى أن الأطلس الكبير المحاذي للمنطقة يعد خزانا مهما لهذه المياه. أما العمق الذي يتم العثور فيه على المياه الجوفية ،فيتراوح ما بين 15 و 45 مترا.

4. المعطيات الاقتصادية:

يعتمد النشاط الاقتصادي بزاوية البئر منذ حقبة طويلة على الزراعة وتربية الماشية. إلا أن التحولات الاجتماعية التي عرفتها المنطقة في بداية الستينات مع التيار الهجروي إلى أوربا (بقيادة فليكس موخا)، أحدث تغيرا في هذه المنطقة، لتبدأ ملامح جديدة في الاقتصاد المحلي. هكذا أدخلت اليد العاملة المهاجرة موارد جديدة إلى المنطقة ساهمت إلى حد كبير في التأثير في البنيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. إجمالا يمكن تحديد الأنشطة الاقتصادية في المحاور الكبرى التالية:

✓ الزراعة:

نظرا للطبيعة الجغرافية للمنطقة، اعتمد السكان المحليون على الفلاحة كمورد أساسي للعيش إلى جانب موارد أخرى ظهرت في مراحل لاحقة. وتتمثل هذه الموارد الفلاحية في زراعة القمح، الشعير والذرة علاوة على الورد ومنتجات الأشجار المثمرة، إلا أن هذه الزراعة تبقى معاشية بسبب العديد من المعطيات منها:

- ضيق المساحات المخصصة للزراعة؛
- توالي فترات الجفاف؛
- فياضانات الوادي و ما يسببه من إتلاف للمحاصيل الزراعية؛
- هجرة اليد العاملة والنظرة الجديدة لجيل الشباب الذي يفضل الهجرة إلى أوربا أو إلى إحدى المدن المغربية؛
- الاكتفاء بالزراعة المعاشية وإهمال التسويق (من خلال الارتكاز أكثر على زراعة القمح والشعير والذرة، وغياب للخضروات رغم الاعتماد الكبير عليها في الوجبات اليومية).

✓ تربية الماشية:

كانت تربية الماشية من القطاعات الأساسية التي اعتمد عليها أهل زاوية البئر في أنشطتهم الاقتصادية. وكانت تمثل معيارا للترقي الاجتماعي بحسب عدد رؤوس القطعان التي يملكها شخص معين، إلى أنها اليوم تعرف تغيرا جذريا إثر انتقال الأسرة المحلية من أسرة تقليدية إلى أسرة تزاوج بين التقليدي والحداثي. بالإضافة إلى مشكل الجفاف ونقص في دعم الفلاح وغلاء الأعلاف. هذه المعطيات أفرزت انخفاضا ملحوظا في رؤوس الأغنام والماعز.

✓ الهجرة:

كما أشرنا إلى ذلك سابقا لعب التيار الهجروي بنوعيه الداخلي والخارجي دورا محوريا في التغيرات الاجتماعية التي عرفتها المنطقة. فبسبب الهجرة، تم إدخال معطيات جديدة في منظومة تفكير الإنسان المحلي: فقد تم إحداث معايير أخرى في المكانة الاجتماعية للأسرة، منحت بموجبها رأسمال رمزيا واجتماعيا للأفراد والجماعات بعد أن كانت الملكية الزراعية محددا أساسيا لعقود طويلة من الزمن.

5. المعطيات الثقافية للمنطقة :

إن التعليم والتربية والثقافة قضايا لها صلة وثيقة بالمجتمع وبالتحولات التي تقع فيه، وقد ارتأينا الحديث عن بعض الممارسات الثقافية بمنطقة زاوية البئر موضع الدراسة. وذلك من خلال ملامسة جانب من الجوانب الثقافية بها، وسيتم التركيز على الأدب الشعبي، ليس بمفهومه العام أي المشتمل على المكتوب والمنطوق،

ولكن فقط المنطوق لاعتبارات عدة منها ضيق المجال، ثم أن الأدب المكتوب محليا نكاد نجزم أنه منعدم البثة، نظرا لغياب دراسات مهتمة بهذا المجال. والثقافة الشفوية باعتبارها قناة يتناقل فيها النسق القيمي: اللغة، المعارف والمهارات... إلخ إلى الأجيال اللاحقة تحقيقا لوظيفة التنشئة الاجتماعية بخصائصها ومواصفاتها العديدة من حكايات، أقوال، أساطير وأشعار. وسنقتصر هنا على هذا الصنف بكونه الناقل المتعارف عليه محليا، والوسيلة الناجعة لنشر ثقافة معينة بين سكان المنطقة، أمام غياب المكتوب.
ونورد فيما يلي بعض خصائصها:

الرواية: أو ما يصطلح عليه محليا ب"الحديات" باللغة المحلية، وهو نوع من الثقافة الشفاهية المنتشرة في المنطقة، وتتعرض لأساطير وتقاليد الأقوام السالفة كما أنها تحكي عن أسرار الأولياء وبالأخص ولي المنطقة "أبا الحاج أمحمد". كما أن الرواية تتحكم فيها ضوابط متفق عليها سلفا، مثل الصلاة على النبي في مستهل كل حكي، الجلوس حول موقد النار"ألمسي" بالإضافة إلى اختيار الوقت ليلا، أي بعد الانتهاء من الأشغال اليومية. وكل من حاول سرد حكاية نهارا يتوعد بأنه سيلد أطفالا مشوهي الخلقة -حسب اعتقاد سكان المنطقة. دون نسيان ترديد الصلاة على النبي بين مقاطع الحكي لجلب الأنظار ولفت الانتباه إلى موضوع الرواية وقصد التركيز أكثر.

الأحاجي: جنس من الثقافة الشفاهية، ويسعى من خلال استخدامها إلى تدريب الشخص المتلقي على استعمال الذكاء. وتتمحور أغلبية مضامينها حول مواضيع يعيشها المجتمع المحلي، وتختلف درجة صعوبتها حسب درجة النمو العقلي للمستهدف.

الغناء الجماعي: عبارة عن جملة الأغاني التي تؤدى في أوقات الحصاد والدرس أو في الأعراس والحفلات المحلية. ويعد مكونا من مكونات التراث الثقافي بمنطقة زاوية البئر، ويعتنى به لكونه يختزن ثقافة حضارة وثقافة أهل المنطقة، فمن خلاله نكتشف ألام وآمال الناس، بالإضافة إلى كونه يعد مجالا يفرغ الشخص من خلاله مكبوتاته ذات الصلة بالعشق والحبيبة إلى مادون ذلك من الأشياء التي تعد من الطابوهات خاصة في مجتمع محافظ كمجتمع زاوية البئر.

للتذكير أن هذه المواضيع يتم تناولها من خلال الغناء الجماعي، ولكن بنوع من اللباقة إذ تلف بقالب من الرموز والإيحاءات مما يكسبها رونقا وجمالا ترق الآذان لسماعها. فهي خالية من الكلام الساقط المبتذل وفي نفس الوقت تخدم قضية إنسانية مهمة وهي الحب في معانيه السامية.

و لزاوية البئر فرقة غنائية تؤدي نمطا من هذا الفلكلور، أي "درست" موضع هذه الدراسة. وأي محفل غنائي لم يؤدى فيه هذا الصنف يعد في نظر المتتبعين خاليا من النسمة والذوق الفنيين. وذلك بفضل النكهة التي تضفيها "درست" على الحفل بإيقاعاتها المتميزة ورزانة مؤديها، إضافة إلى علو مكانة أهل زاوية البئر من بين القبائل الأخرى لارتباطهم بالسيد "أبا الحاج أمحمد" وماله من قدسية وحرمة في صفوف كافة الدواوير والقبائل المجاورة وحتى البعيدة منها.

إن الغناء الجماعي بزاوية البئر مرتبط إذن بممارسات و علاقات اجتماعية وبشرية لها صلة بالواقع المادي المعيش: حفلات، مواسم الزراعة وطقوسها والأعراس. ويمتاز بجدية المضامين المعالجة، وبالاعتماد على لغة بسيطة مرصعة بالرموز والإيحاءات اللغوية، إضافة إلى أصالة الألحان والاعتماد على آلات غنائية شعبية أصيلة "البندير" مثلا. وكذلك الاعتماد على لباس تقليدي موحد بالنسبة للفتيات، عبارة عن قميص وعليه رداء محلي يدعى "تشطات". وآخر موحد في صفوف الرجال أي الجلباب أو السلهام أو هما معا.

وعلى مستوى الأداء يؤدى الغناء في إيقاع واحد متناغم يتحكم في خيوطه" مايسترو "، بتلميح خفيف أو نقر مغاير لسابقه على البندير يعطي إشارة ضمنية للانتقال إلى المقطع الموالي أو القيام بحركة معينة.

على مستوى المضامين تتوزع لغة الغناء ومضامينه بين حقول دلالية متعددة، إلا أن الطاغي فيها هو الحقل الاجتماعي-الإنساني وبالأخص العشق والغزل العفيف ومن خلاله تتم مخاطبة الحبيبة التي قد تكون قابعة بين صفوف النساء، وذلك بلغة وألغاز يصعب فك بعض رموزها إلا للمتضلع في اللغة الأمازيغية والحبيبة المعنية بالخطاب و بمثن الإرسالية. لأنه في الغالب قد تسبق المناورات ما بين الحبيبين. ولتعبر الحبيبة عن إدراكها لمضامين الإرسالية، تعمد إلى رفع الزغاريد كناية عن رد الفعل الإيجابي من لدنها.

و على مستوى النظم وكما أكد لنا أحد رواد هذا الجنس الثقافي، فإن النظم لا يسبقه أي إعداد قبلي، بل في اللحظة التي يتم فيها العزف على إيقاعات البندير تتساقط الكلمات كتساقط الإلهام على الشاعر لحظة الخلو بالنفس، وعلى إيقاع تناغم التفعيلات ينسج على غرارها نظما رقيقا وألحانا عذبة.

خلاصة:

بفعل انعدام مخطوطات ودراسات حول منطقة زاوية البئر، فتح المجال أمام توارد جملة من الروايات الشفوية، المتفقة أحيانا والمتضاربة أحيانا أخرى حول المنطقة وخصوصا حول أصل تسميتها.

ففي هذه الدراسة أوردنا رواية من بين مجموعة من الروايات، إلا أننا نرجح تلك التي تعزي أصل التسمية إلى حادثة الفيضان الذي اجتاح المنطقة، إبان حقبة الاستعمار الفرنسي لها، وغمر البئر الذي حظي بقدسية من طرف أهل المنطقة.

إن الغنى والثرى الذي تعرفه المنطقة على المستوى الطبيعي وما تزخر به من مؤهلات إيكولوجية، لاشك وأن له أثر في الغنى الذي يحفل به المشهد الثقافي للمنطقة بما يحفز الإبداع الفني، خاصة ما يتعلق منه بشق الغناء الجماعي.

الفصل الثالث: الإجراءات المنهجية ونتائج الدراسة الميدانية

I. الإجراءات المنهجية

1. مقدمة منهجية

إن الطابع الاستكشافي للدراسة ككل، تطلب منا اعتماد منهج المسح الاجتماعي بواسطة العينة، وذلك نظرا لما يميز حقل الدراسة من تعدد للفاعلين في مجال الغناء الجماعي، والمهتمين، واختلاف رؤاهم أحيانا من جهة، ونظرا لما تستوجبه المرحلة الأولى من النموذج التحليلي المعتمد، من اتصال واسع بالمبحوثين لجمع المعطيات حول خصائص هذا النمط الغنائي ، فضلا عن رصد الصعوبات والمعيقات التي تقف حجر عثرة في وجه استمراريته على أحسن وجه.

2. أدوات البحث

لإنجاز هذه الدراسة اعتمدنا على مختلف الأدوات والإجراءات والتقنيات التي تعد بمثابة الكفيلة بجمع البيانات والمعطيات الخاصة بأسئلة البحث، وهي: الدراسة الوثائقية، المقابلة شبه الموجَّهة والاستمارة.

2.1. الدراسة الوثائقية

كما أشرنا إلى ذلك في المقدمة العامة، فإن هذا المجال كغيره من المجالات الحديثة الأخرى يحتاج إلى دراسة جملة من الوثائق التي تتناوله بالدرس والتحليل، مما حدا بنا إلى الاعتماد على مجموعة وثائق ومصادر من أهمها:

- "أمارك ن ؤ سايس، مقاربة أنتروبولوجية لفنون أسايس الأمازيغية"؛
- "الواحات المغربية قبل الاستعمار، غريس نموذجا"؛
- "الدين والمجتمع: دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب"؛
- "بيت الحكمة. مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية"؛
- "كتيب المهرجان الوطني لأحواش"؛

- "مفهوم الشعر في الأدب الأمازيغي"؛
- "رقصة أحيدوس: بين المحلية ودينامية التحول"؛
- "إضاءات حول الأغنية المغربية"؛
- "الاستقصاء لأخبار دول المغرب الأقصى"؛
- "مونوغرافية جماعة سوق الخميس دادس"؛
- « Le sud-est marocain : réflexion sur l’occupation et l’organisation des espace »
- « La poésie amazighe de l’atlas central marocain, approche plurielle »
- ...

كان الهدف الأساسي من هذه الدراسة الوثائقية هو التأطير النظري للموضوع وكذلك محاولة الإجابة على بعض من الأسئلة الموجِّهة للبحث.

2.2. المقابلة شبه الموجَّهة

لقد لجأنا للمقابلة كأداة ثانية لهذا البحث، بهدف استطلاعي وبالأساس بغية الحصول على آراء بعض الفاعلين فيما يخص بعض الجوانب المتعلقة ب "دَّرست" كشكل غنائي متميز، فضلا عن أصالة هذا النمط الغنائي وتجدره في أعماق التاريخ.

وبهدف استقراء آراء العارفين ببعض خبايا منطقة زاوية البئر، وظروف احتضانها ل"دَّرست" بالتحديد دون باقي الدواوير الأخرى للمنطقة إجمالا. التجأنا إلى هذه الأداة باعتبارها الأكثر نجاعة في جمع أكبر عدد من المعلومات التي ستغني بحثنا هذا، خاصة ما يتعلق منها بالتعرف على منطقة زاوية البئر باعتبارها مجتمع البحث، علاوة على استقصاء آراء المستجوبين بخصوص الاقتراحات والحلول الممكنة لحماية "دَّرست" من الأفول وصيانتها من خطر الانقراض في حظيرة المشهد الثقافي للمنطقة.

كان حرصنا كبيرا أثناء إجراء المقابلات على تشجيع المبحوثين للإدلاء بآرائهم، وذلك وفق محاور أعددناها على شكل دليل خاص بكل فئة مبحوثة على حدة. ومنها، فئة رؤساء فرقة "دّرست"، فئة بعض المسنين لجمع جملة من البيانات حول تاريخ المنطقة فضلا عن أصالة "دّرست" وتجدرها في أعماق التاريخ.

وبما أن الفئات المبحوثة عبر المقابلة تختلف من حيث التكوين والمسؤولية الملقاة عليها في إدارة الفرقة، فقد أعددنا دليلا خاصا بهذه الفئة المبحوثة، (أنظر الملحق رقم: 1).

ويضم دليل المقابلة (guide de l’entretien)، ثمانية محاور أساسية، وعناصر جزئية لتأطير المقابلة أو طرح أسئلة (questions de relance) قصد تفعيل التواصل عند الضرورة.

كما تجدر الإشارة إلى أن المعطيات التي توصلنا إليها عبر المقابلة، استثمرناها للاستطلاع والتعرف على آراء بعض المسنين علاوة على رؤساء فرقة "دّرست"، وذلك من وجهة نظر المبحوثين. لقد عملنا على تنويع عينة المبحوثين عبر المقابلة، حيث بلغ عددهم 5 أفراد يتوزعون على مستويات مختلفة من حيث السن، والمسؤولية الملقاة عليهم داخل فرقة «دّرست» لضمان أداء جيد.

وقد أجرينا عدة اتصالات مع المعنيين بالأمر قبل المقابلة، بهدف تهييئهم ووضعهم في سياق البحث.

2.3. الاستمارة

جاء اختيارنا للاستمارة كإحدى أدوات البحث، لاعتبارها الأداة الأنسب لجمع المعطيات والمعلومات التي تتطلبها الإجابة عن بعض أسئلة البحث التي لم تدرج في أداة المقابلة شبه الموجّهة. فهي تسمح في نفس الوقت بالتعامل مع أكبر عدد من المبحوثين، مما سيساعد على إثراء البيانات سواء منها الكمية أو الكيفية. وقد قمنا ببنائها على نحو يتيح إمكانية تحقيق الأهداف المسطرة للبحث، وقد قسمناها إلى سبعة محاور أساسية، وهي كالتالي:

- ✓ المحور الأول خصصناه للمعطيات العامة التي تهم الفئات المبحوثة، ويتعلق بمواصفات العينة.
- ✓ المحور الثاني تناولنا من خلاله أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة.
- ✓ المحور الثالث من الاستمارة أفردناه للحصول على المعلومات حول طرق أداء "دّرست".
- ✓ المحور الرابع ونهدف من خلاله إلى رصد أهم التيمات المعالجة في "دّرست" وموازنتها للوقوف على الأكثر رجاحة مقارنة مع باقي التيمات الأخريات.
- ✓ المحور الخامس خصصناه لإجراء مقابلة زمنية ولتشخيص واقع "دّرست" في الوقت الراهن مقارنة بما كانت عليه فيما سلف.
- ✓ المحور السادس أوردناه لتشخيص الأسباب الكامنة وراء تراجع حضور "دّرست"، أو غيابها في المناسبات.
- ✓ المحور السابع: يشكل الزاوية التي يطل منها المبحوثون لإبداء آرائهم، والإدلاء باقتراحاتهم وتوصياتهم، في سبيل تجاوز الوضع الراهن، وباقتراح حلول إجرائية قابلة للتنفيذ، تعد بمثابة آلية من آليات صيانة «دّرست» من خطر الأفول.

وبعد التأكد من وضوح الأسئلة وتسلسلها "المنطقي"، أعددنا الصيغة النهائية للاستمارة (الملحق رقم 3) والتي ضمّناها مجموعة من الأسئلة، منها أسئلة مغلقة، وأخرى متعددة الاختيارات، وأخرى نصف

مفتوحة مع تقديم اقتراحات لبعض الأجوبة، بينما السؤال الأخير خصصناه ليدلي فيه المبحوثون بآرائهم واقتراحاتهم لبعض الحلول والتوصيات التي يمكن أن تساهم في ضمان و صيانة "دّرست" من الأفول.

جدول رقم 1 : أسئلة السؤال المحوري والبنود المطابقة له بالاستمارتين

المباحث	مضمون أسئلة الإشكالية	أرقام البنود المطابقة لها بالاستمارة
الثاني	أشكال الغناء الجماعي بزاوية البئر	من السؤال 1 إلى السؤال 3
الخامس	واقع "درست" بين الماضي والحاضر	من السؤال 1 إلى السؤال 3
السادس	العوامل التي ساهمت في تراجع "دّرست" في المناسبات	السؤال 1
السابع	طرق ضمان استمرارية "دّرست"	السؤال 1

3. الفئات المبحوثة

في محاولة لرصد الواقع والآفاق والصعوبات التي تعاني منها "دّرست"، حاولنا إشراك أكبر عدد ممكن من الفاعلين والمهتمين. ونظرا لاعتبارات سبق توضيحها بالمقدمة العامة، فإن دراستنا حول "دّرست" تطلبت منا حصر الفئات المبحوثة كما سيأتي تقديمها حسب كل أداة للبحث:

3.1. الفئة المبحوثة بواسطة الاستمارة

تتشكل الفئة المبحوثة بواسطة الاستمارة العدد الأكبر من العينة المبحوثة. وقد وقع اختيارنا على عدد مهم ممن شهد لهم بممارسة "دّرست" إلى جانب الفرقة التي كانت تؤديها، أو ممن شهد لهم باهتمامه الشديد بهذا النمط الغنائي، بالرغم من أنه لم يزاولها إلى جانب الفرقة لسبب من الأسباب.

وتتوزع عينة المبحوثين عبر الاستمارة كالتالي:

جدول رقم 2: توزيع المبحوثين عبر الاستمارة

رت	المهمة/المسؤولية/الصفة	الجنس		السن		المجموع
		ذكر	أنثى	أقل من 40 سنة	أكثر من 40 سنة	
1	الممارس	11	2	5	8	13
2	المهتم	35	7	31	11	42
المجموع		46	9	36	19	55

3.2. الفئة المبحوثة عبر المقابلة

لاستقصاء آراء واقتراحات بعض رؤساء فرقة "دّرست" على مر العصور، ممن لازالوا على قيد الحياة، أجرينا مقابلات شبه موجَّهة معهم. وجاء ذلك بعد اتصالات كثيفة للحصول على موافقتهم، وتحديد المواعيد معهم، علما بأن هناك فئة من المبحوثين عبر المقابلة أعربوا عن رفضهم تصوير أو تسجيل المقابلة معهم.

وتتوزع عينة المبحوثين عبر المقابلة كالتالي:

جدول رقم 3: توزيع المبحوثين عبر المقابلة

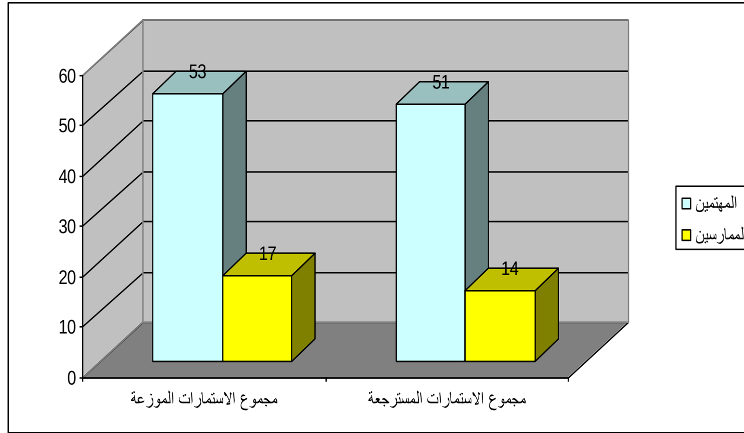
رت	المهمة/المسؤولية/الصفة	السن		المجموع
		أقل من 40 سنة	أكثر من 40 سنة	
1	المسنين	0	2	2
2	رؤساء الفرق	2	1	3
المجموع		2	3	5

II. نتائج الدراسة الميدانية

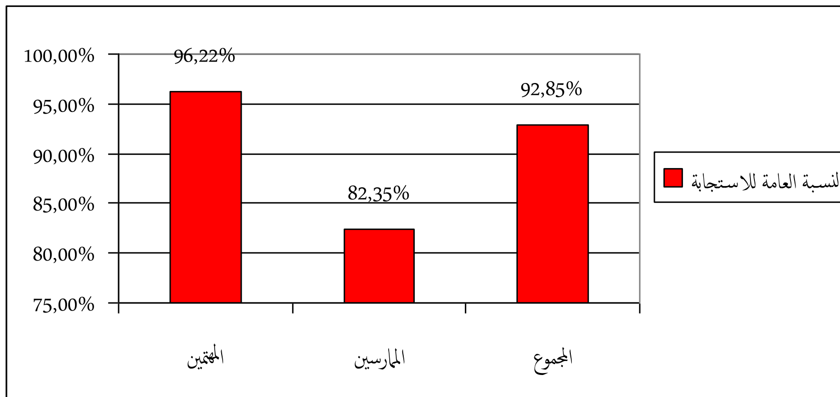
1) المبحث الأول: معلومات عامة

جدول رقم 4: عدد الاستمارات الموزعة والمسترجعة حسب الفئات المبحوثة

الفئة المستجوبة	مجموع الاستمارات الموزعة	مجموع الاستمارات المسترجعة	النسبة العامة للاستجابة
المهتمين	53	51	% 96.22
الممارسين	17	14	% 82.35
المجموع	70	65	% 92.85



مبيان رقم 1: عدد الاستمارات الموزعة والمسترجعة حسب الفئات المبحوثة



مبيان رقم 2: نسبة الاستجابة من طرف الفئات المبحوثة

من خلال استقراء بيانات الجدول أعلاه، يتضح بأن النسبة العامة لاستجابة المبحوثين بواسطة الاستمارة قد بلغت 92.85 %. وأن أكبر نسبة الاستجابة تم تسجيها لدى فئة المهتمين ب"دَّرست" أي بنسبة 96.22 %، وذلك يعود إلى عدة عوامل منها أن غالبية المستهدفين في هذه الفئة، لهم مستوى تعليمي متوسط على العموم، مما مكنهم من التعامل مع الاستمارة بنوع من الالتزام في احترام آجال استرجاعها. بينما تم تسجيل نسبة 82.75 % لدى فئة ممارسي "دَّرست" بحكم عوامل السن، الالتزام بالشغل وبمتطلبات الحياة اليومية علاوة على المستوى الثقافي المتدني إجمالا لدى هذه الفئة. وإجمالا تبدو نسب الاستجابة مشجعة، وتعكس مدى التجاوب الايجابي للفئة المبحوثة مع موضوع بحثنا.

وقد حرصنا على استثمار جميع الاستمارات المسترجعة، مما جعل العينة المبحوثة عبر هذه الأداة تتكون من 65 فردا، وسنعمل خلال تفريغ وتحليل نتائج هذا البحث على توزيعهم إلى فئتين رئيسيتين:

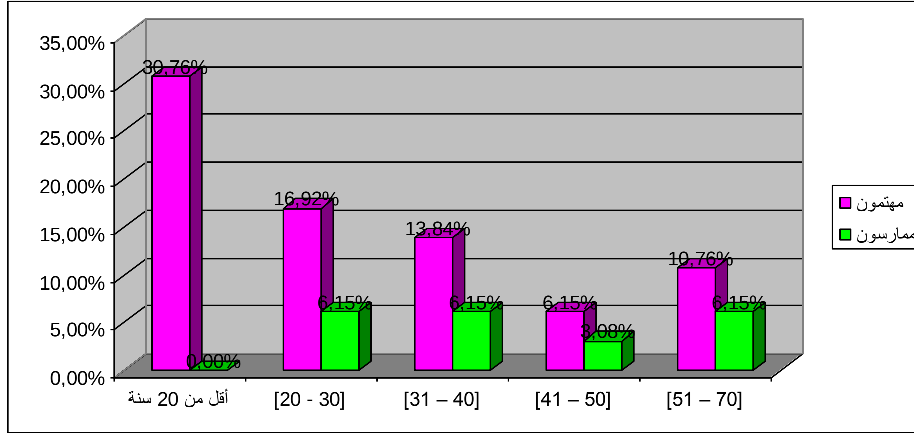
- فئة المهتمين ب "دَّرست": وهي مكونة من عينات مختلفة من مجتمع البحث، من أطر في مختلف أسلاك الوظيفة العمومية، عاطلين، تلاميذ مختلف الأسلاك التعليمية إلخ... وقد تم انتقاؤهم حسب معيار الانتماء إلى منطقة زاوية البئر، ومن أعمار مختلفة، وكذا تباين على مستوى الجنس، حتى نضمن مشاركة تمثيلية مختلف شرائح مجتمع البحث، و بالتالي ضمان مصداقية وموضوعية النتائج.
- فئة الممارسين ل"دَّرست": وهي مكونة من الأشخاص الذين عرفوا بممارستهم لهذا النمط الغنائي ولفترات متعاقبة عبر الخط الزمني، وهي مؤلفة مجملا من الذكور، و ذلك لأن الذكور بالرغم من تقدمهم في السن يتمسكون بالتعاطي لهذا الصنف الغنائي، على عكس الفتيات اللواتي تتوقف تجربتهن مع "دَّرست" كباقي الأشكال الغنائية الأخرى بمجرد اقتحامهن عتبة القفص الذهبي.

ومن داخل هذه الفئة حاولنا مراعاة إشراك الممارسين من مختلف الفئات العمرية، قصد الكشف على الجوانب الخفية لهذا النمط الغنائي، ودراسته عبر فترات زمنية متباينة، وبالتالي الكشف عن بعض أوجه اختلاف الأداء من فترة إلى أخرى.

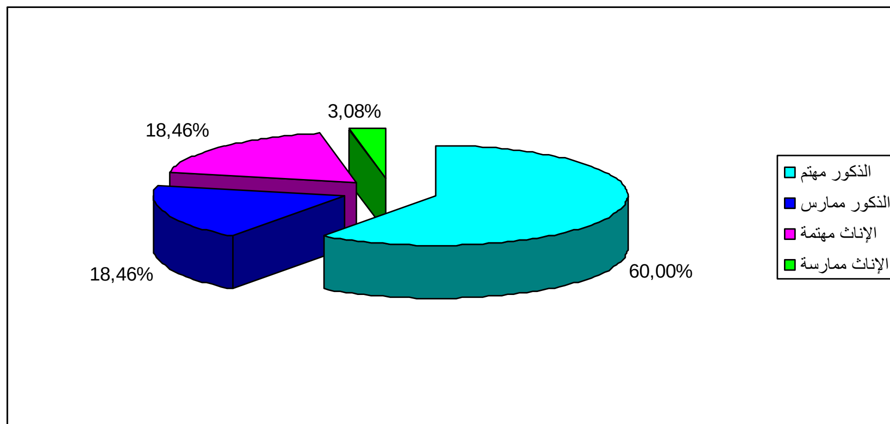
جدول رقم 5: توزيع الفئة المبحوثة حسب السن والجنس

الجنس / الفئة العمرية	الذكور		الإناث		المجموع		النسبة	
	مهتم	ممارس	مهتمة	ممارسة	مهتمون	ممارسون	مهتمون	ممارسون
أقل من 20 سنة	16	0	4	0	20	0	% 30.76	% 0
[30 - 20]	6	2	5	2	11	4	% 16.92	% 6.15
[40 – 31]	7	4	2	0	9	4	% 13.84	% 6.15
[50 – 41]	4	2	0	0	4	2	% 6.15	% 3.07

[70 – 51]	6	4	1	0	7	4	% 10.76	% 6.15
المجموع	39	12	12	2	51	14	% 78.46	% 21.54
النسبة	% 60	% 18.46	% 18.46	% 3.08	% 78.46	% 21.54		



مبيان رقم 3: توزيع الفئة المبحوثة حسب السن



مبيان رقم 4: توزيع الفئة المبحوثة حسب الجنس

ومن خلال معطيات هذا الجدول رقم 2 سنحاول مقاربة المواصفات التمثيلية للفئة المبحوثة، وذلك من خلال متغيرين أساسين: السن عبر فترات عمرية متباينة هذا فضلا عن الجنس(ذكر/ أنثى).

يكشف الجدول أن خط أعمار الفئة المبحوثة يمتد من أقل من 20 سنة إلى حدود السبعين من العمر، وهو أقصى سن لكبار الممارسين حاليا.

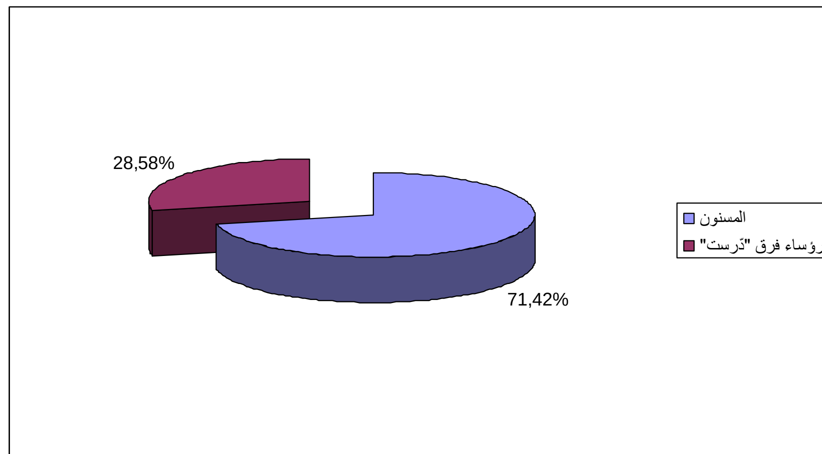
فالفئة أقل من 20 سنة يشكلون نسبة 30.76 % بالنسبة للمهتمين منهم 4 إناث، في حين أن فئة الممارسين غير ممثلة في هذه الفئة، و ذلك لاعتبار أن عامل السن يظل حاسما، إذ ليصبح المرء ممارسا لمثل هذا النمط الغنائي يجب أن يراكم جملة من التجارب والخبرات على مر السنين، و هو ما تفتقر إليه هذه الفئة.

ومن خلال استقراء البيانات المتعلقة بالفئات العمرية الممتدة من 20 سنة إلى حدود 70 سنة، عبر القراءة العمودية للجدول، يتضح أن الذكور تبلغ نسبتهم 60 % بالنسبة للمهتمين، وبنسبة 18.46 % بالنسبة للممارسين، من أصل مجموع الفئة المبحوثة. في حين تظل نسبة 18.46 % بالنسبة للإناث في صفوف المهتمات، و3.08 % بالنسبة للممارسات، من مجموع العينة المبحوثة.

ومن حيث العدد، فمن الطبيعي جدا أن يكون عدد المهتمين أكبر من نظرائهم الممارسين. وقد تعمدنا مضاعفة الفئة المبحوثة والمصنفة في الفئة العمرية أقل من 20 سنة، وذلك بنسبة 30.76 % من مجموع الحصيص المشكل للمهتمين. وذلك في محاولة منا لرصد انطباع هؤلاء على هذا النمط الغنائي، و للوقوف على درجة ومدى تعرفهم على "دَّرست".

جدول رقم 6: توزيع المبحوثين عبر المقابلة

الفئة المبحوثة	الذكور	الإناث	المجموع	النسبة
المسنون	4	1	5	% 71.42
رؤساء فرق "دّرست"	2	0	2	% 28.58
المجموع	6	1	7	% 100



مبيان رقم 5: توزيع الفئات المبحوثة عبر المقابلة

حاولنا من خلال هذا الجدول مقاربة توزيع المبحوثين عبر المقابلة شبه الموجهة، إذ بلغ عدد المستجوبين 7 أفراد، موزعين على فئتين:

- فئة المسنين: وكان عددهم 5 أفراد منهم أنثى واحدة، وقد حاولنا من خلال المقابلة التي أجريت معهم جمع العديد من البيانات حول المنطقة وتاريخها، هذا فضلا عن إشارات إلى كل ما من شأنه أن يغنوا به فقرات البحث. وقد تجاوزت نسبتهم 71.42 % من مجموع الفئة المبحوثة عبر المقابلة.
- فئة رؤساء فرق "دَّرست": و هي مؤلفة من شخصين، من جنس الذكور، ذلك أن النساء غير ممثلات في هذا الصنف على اعتبار أن الذكور وعلى غرار باقي الأنماط الغنائية الأخرى، هم اللذين يتقلدون مهام المايسترو. وتبلغ نسبة 28.58 % من مجموع المستجوبين بهذه الأداة.

وقد يلاحظ بأنه اكتفينا بشخصين فقط، لا لشيء إلا لأنهما الوحيدان المشهود لهما بهده الصفة حسب إجماع كل المستجوبين، ومن حسن الصدف أنهم ينتمون إلى فئتين عمريتين متباينتين؛ الأول ذو الواحد والسبعين من العمر، و الآخر ذو الثالث والخمسين ربيعا. وهو معطى إيجابي بالنسبة لنا، إذ مكننا هذا من تدليل العديد من الصعاب، وعبد لنا الطريق من أجل فهم أكثر لكُنْه "دّرست" وبعض الخبايا التي تلف هذا الموضوع.

2) المبحث الثاني: أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة

جدول رقم 7: أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة

	عدد أشكال الغناء الجماعي المذكورة								المجموع
الفئة العمرية	0	1	2	3	4	5	6	7	
أقل من 40 سنة	2	8	24	7	5	4	0	0	50
النسبة	% 4	% 16	% 48	% 14	% 10	% 8	% 0	% 0	% 100
أكثر من 40 سنة	0	0	1	2	5	4	3	0	15
النسبة	0	0	% 6.66	% 13.33	% 33.33	% 26.66	% 20	% 0	% 100
المجموع	2	8	25	9	10	8	3	0	65
النسبة	% 3.07	% 12.30	% 38.46	% 13.84	% 15.38	% 12.30	% 4.61	% 0	% 100

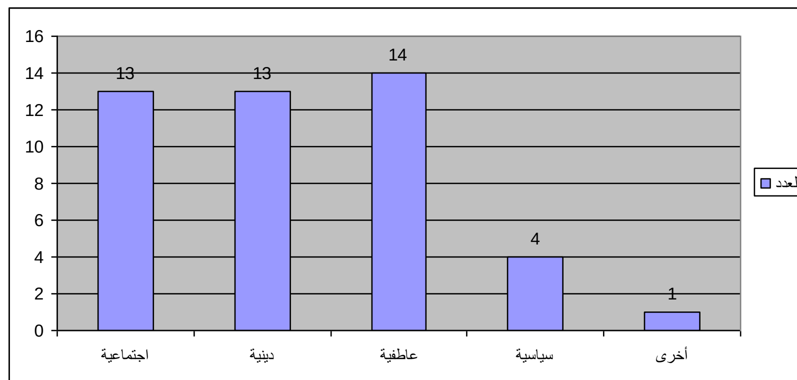
الجدول التالي يعرض لرصد أشكال الغناء الجماعي بالنسبة للفئة المبحوثة، وقد أدرجناه في مسعى منا للوقوف على درجة إدراكه لتنوع أشكال الغناء الجماعي من جهة، ومن جهة أخرى لتمهيد المبحوثين للموضوع الرئيس للبحث، بالانطلاق من العام في سبيل الوصول إلى الخاص.

وقد قسمنا العينة المبحوثة إلى فئتين عمريتين: فئة أقل من 40 سنة، ثم فئة أكثر من 40 سنة. وقد افترضنا جدلا أن هذه الأخيرة هي التي ستقوم بجرد أكبر عدد ممكن من الأشكال الغنائية المتعارف عليها بالمنطقة، وهو الطرح الذي زكته نسبيا نتائج البحث، إذ أبانت النتائج أن نسبة الأشكال المعبر عنها من طرف هذه الفئة تفوق تلك المعبر عنها من قبل نظيرتها الأقل من 40 سنة. خاصة حين يكون العدد المذكور أكبر، فعلى سبيل المثال، بالنسبة لخمسة أشكال غنائية مذكورة، نجد أن نسبة 26.66 % من مجموع الأشكال المعبر عنها، مقابل نسبة 8 % بالنسبة لنفس العدد من الأشكال عند فئة الأقل من 40 سنة.

و بخصوص النسب العامة للأشكال المعبر عنها، نجد أن قمة الهرم تتمركز في ذكر شكلين غنائيين. ومن الملفت للنظر أن جميع المستجوبين ذكروا بدون استثناء "دَّرست" مما يعكس الأهمية القصوى التي يحظى بها هذا النمط الغنائي في المنطقة واعتلائه منصب الصدارة في هذا الصدد.

جدول رقم 8: التيمات المعالجة من طرف هذه الأشكال الغنائية

التيمات المعالجة	اجتماعية	دينية	عاطفية	سياسية	أخرى
العدد	13	13	14	4	1

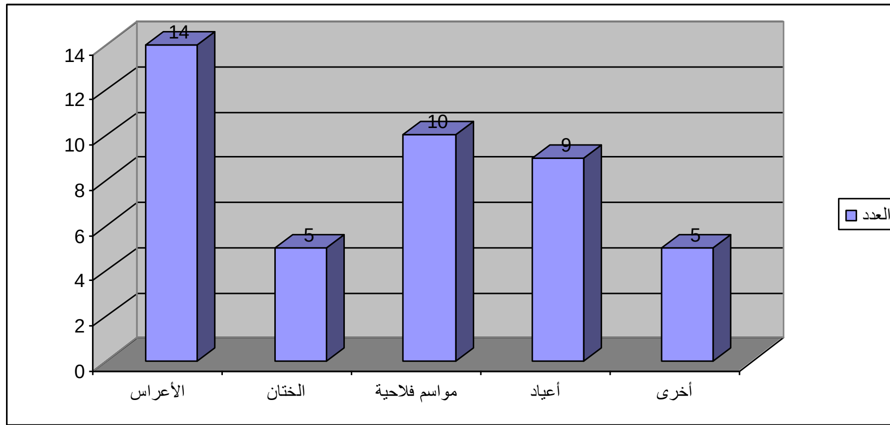


مبيان رقم 6: توزيع التيمات المعالجة من طرف الأشكال الغنائية

من خلال معطيات جدول التيمات المعالجة من طرف الأشكال الغنائية، يبدو جليا أن التيمات الاجتماعية، الدينية والعاطفية حظيت بالنصيب الأوفر من إفادات الفئة المبحوثة، في حين أن التيمات السياسية والأخرى لم تختر سوى 5 مرات، مما يفيد بما لا يضع مجالا للشك، أن التيمات الأساسية التي تحاول جل أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة ملامستها تتوزع بين الاجتماعي، الديني و العاطفي. و يفيد هذا أن الغناء الجماعي من خلال أشكاله المذكورة آنفا، تحاول مقاربة وملامسة بعض من المواضيع التي لها صلة وُثْقى بجوانب الحياة اليومية لساكنة المنطقة.

جدول رقم 9: المناسبات التي تؤدى فيها هذه الأشكال الغنائية

	المناسبات				
	الأعراس	**الختان**	**مواسم فلاحية**	**أعياد**	**أخرى**
العدد	14	5	10	9	5



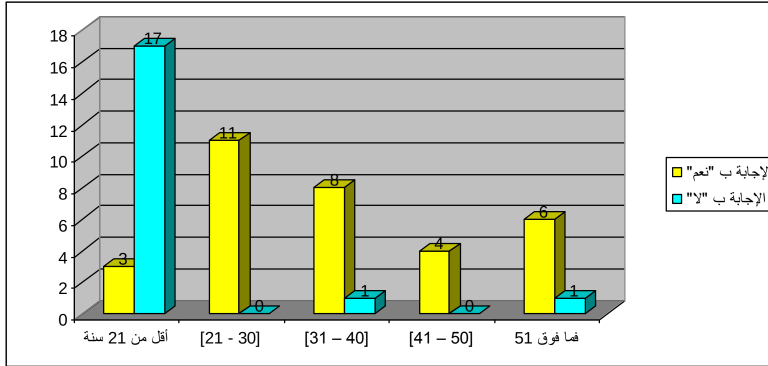
مبيان رقم 7: المناسبات التي تؤدى فيها هذه الأشكال الغنائية

تبرز معطيات هذا الجدول أن الفئة المستجوبة أكدت أن الأعراس تأتي في المرتبة الأولى من حيث المناسبات التي تؤدى فيها هذه الأشكال الغنائية، تليها من حيث الاختيار المواسم الفلاحية فالأعياد، وفي المراتب المتأخرة تأتي الأعياد والمناسبات الأخرى كيوم العقيقة وفرحة استقبال الحجاج العائدين من الديار المقدسة، أو الفرحة بانتصار فريق المنطقة، مثلا فهي تبقى مناسباتية، وبأقل الاختيارات. ومعلوم أن كل

هذه المناسبات ترد فيها بعضا من هذه الأشكال، لكن التيمات المعالجة في هذه الأشكال تختلف من مناسبة إلى أخرى، عملا بالمثل القائل"لكل مقام مقال".

جدول رقم 10: حول معرفة "دّرست"

	الإجابة ب "نعم"	الإجابة ب "لا"
أقل من 21 سنة	3	17
[30 - 21]	11	0
[40 – 31]	8	1
[50 – 41]	4	0
51 فما فوق	6	1
المجموع	32	19
النسبة	% 62.74	% 37.25



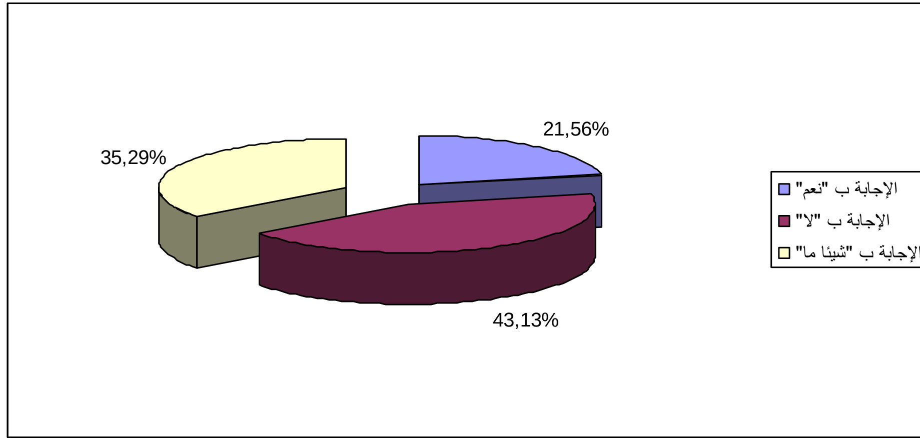
مبيان رقم 8: حول معرفة "دّرست" حسب الفئات العمرية

بخصوص جدول يلم إجابات الفئة المبحوثة حول خاصية معرفتها ل"دَّرست"، تباينت الإجابات بين معرفتها وعدم المعرفة، ولكن من حسن الحظ أن نسبة 62.74 %، أي ما يربو عن الثلثين من المستجوبين تقر بمعرفتها ل"دَّرست"، في حين تظل نسبة 37.25 % لا تعرف عنها أي شيء، و الغالبية العظمى منها، تصنف ضمن الفئة أقل من 21 سنة. مما يعطي انطباعا أوليا بأن هذا النمط الغنائي المتمثل في "دَّرست" بدأ يشق طريقه نحو الاندثار إذا لم نتخذ أي إجراء عملي لصيانته.

3) المبحث الثالث: طرق أداء "دّرست

جدول رقم 11: حول حفظ الأشعار التي تغنى في "دّرست"

	الإجابة ب "نعم"	الإجابة ب "لا"	الإجابة ب "شيئا ما"
العدد	11	22	18
النسبة	% 21.56	% 43.13	% 35.29



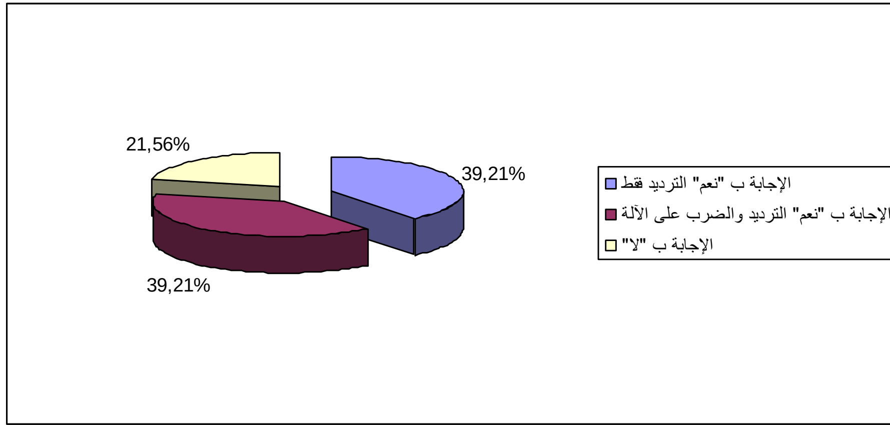
مبيان رقم 9: توزيع حفظ الأشعار المؤداة في "دّرست"

بالرغم من صعوبة أشعار "دَّرست" شيئا ما مقارنة مع باقي الأصناف الأخرى للغناء الجماعي بالمنطقة، إلا أن نسبة 21.56 % تؤكد حفظها لهذه الأشعار مقابل 35.29 % تحفظ شيئا ما، في حين تقر نسبة 43.13 % بعدم حفظها لأشعار القصيدة.

ويجمع الكل بأن الجزء الفرعي الثاني أسهل حفظا من باقي الأجزاء الأخرى، نظرا لخفة إيقاعه وسهولة استيعاب كلماته ومضامينها، رغم أنها قصيدة مؤلفة من شطرين، تكون النساء مدعوات لتتمة الشطر المردد من طرف الرجال، وهنا يكمن تميز هذا النمط الغنائي وتفرده مقارنة مع باقي الأنماط الأخرى.

جدول رقم 12: توزيع المشاركة في أداء "دّرست"

	الإجابة ب "نعم"		الإجابة ب "لا"
	الترديد فقط	الترديد والضرب على الآلة	
العدد	20	20	11
النسبة	% 39.21	% 39.21	% 21.56
النسبة العامة	% 78.43		% 21.56

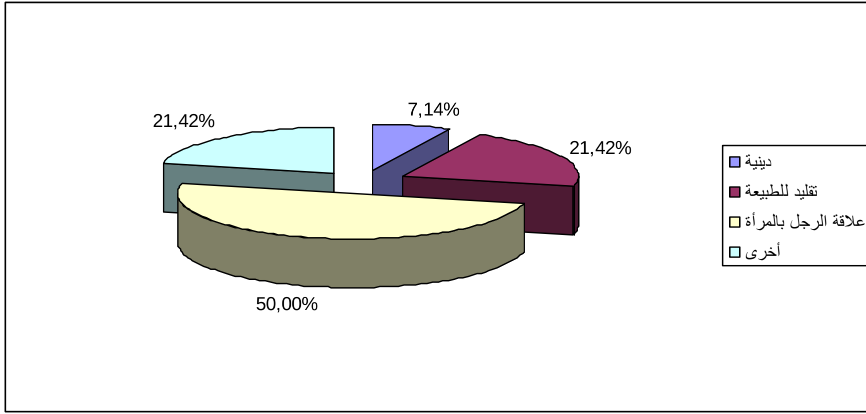


مبيان رقم 10: توزيع المشاركة في أداء "دّرست"

تبرز المعطيات الكمية المحصل عليها من خلال هذا الجدول، أن نسبة 78.43 % من عينة البحث، أعربت عن رغبتها في تعلم طريقة أداء "دَّرست" تشكل الفئة التي لا تعرف هذا النمط الغالبية العظمى منها، في معبرة في ذلك عن مسعاها لتعلم أدائها وبالتالي تكوين جيل جديد يحمل مشعل الحفاظ على هذا الموروث الثقافي من الأفول.

جدول رقم 13: دلالات طواف النساء حول الرجال في بعض مقاطع "دّرست"

	الدلالات			
	دينية	تقليد للطبيعة	علاقة الرجل بالمرأة	أخرى
العدد	1	3	7	3
النسبة	% 7.14	% 21.42	% 50	% 21.42



مبيان رقم 11: دلالات طواف النساء حول الرجال

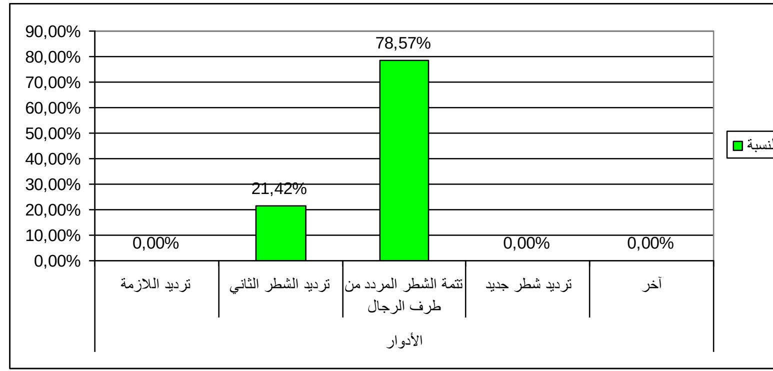
يبرز من نتائج الجدول أن دلالة طواف النساء حول الرجال في بعض مقاطع "دَّرست" يكتنفها الكثير من الغموض، ذلك أن أمر إعطاء دلالات الأشياء ليس بالأمر الهين،إذ هو من اختصاص علم قائم بذاته يدعى بعلم السيمونتيك، يبحث في دلالة الأشياء، من أجل فهمها فهما علميا.

والملاحظ أن نصف المستجوبين، رجحوا فكرة علاقة الرجل بالمرأة، للدلالة على علو مكانة الرجل في مخيلة نساء المنطقة، والتقدير الذي تكنه المرأة للرجل. تفسير آخر يرى أن جلسة القرفصاء التي يعمد إليها الرجال في بعض مقاطع "دَّرست" مؤداها أنه بعد فترة من النظم والوقوف، يعمد الرجال إلى هذه الجلسة للخلود لقسط من الراحة، فالاستعداد لمواصلة باقي الأشواط المتبقية في أداء "دَّرست".

أما بعض المستجوبين فيشيرون إلى أنه وأثناء هذا الطواف، تؤدي النساء لوحات رقصية ليؤثث بها فضاء الأداء، مما يظفي طابع الرونق والجمالية على طريقة الأداء، ويجعل بالتالي "دَّرست" متميزة ومتفردة بطريقة أدائها.

جدول رقم 14: دور النساء في أداء "دّرست"

	الأدوار				
	ترديد اللازمة	ترديد الشطر الثاني	تتمة الشطر المردد من طرف الرجال	ترديد شطر جديد	آخر
العدد	0	3	11	0	0
النسبة	% 0	% 21.42	% 78.57	% 0	% 0



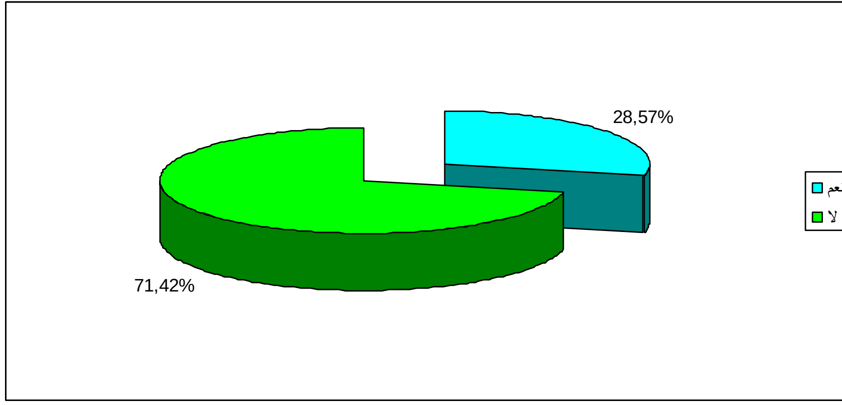
مبيان رقم 12: دور النساء في أداء "دّرست"

تبين معطيات الجدول أن دور النساء في أداء "دَّرست" متميز كتميز الغناء بحد ذاته،فإذا كان دور النساء مقتصرا في باقي الأشكال الغنائية الأخرى على ترديد اللازمة، فإن الأمر مخالف لما هو عليه في "دَّرست"، إذ هن مطالبات بتتمة الشطر المردد من طرف الرجال. وهو ما أكده 78.57 % من المستجوبين، وهو ما يجعل أمر تتمة الشطر المردد من طرف الرجال، خاصة في الجزء الفرعي الثاني، أما ما تبقى من الأجزاء الأخرى، فالمنشد هو الذي يردد مقاطع "دَّرست" في حين يظل باقي أعضاء الفرقة بما فيهم النساء دون ترديد ولا حركة إلى أن تعطى لهم إشارة الانطلاق من طرف قائد الفرقة، بنقر على الآلة مخالف لسابقه إيذانا بدخول جزء آخر من أجزاء القصيدة.

4) المبحث الخامس: واقع "دّرست" بين الماضي والحاضر

جدول رقم 15: محافظة "دّرست" على نفس النمط الغنائي منذ ممارستها

	نعم	لا
العدد	4	10
النسبة	% 28.57	% 71.42



مبيان رقم 13: حول محافظة "دّرست" على نفس نمطها الغنائي

من خلال معطيات هذا الجدول حاولنا ملامسة جانب من جوانب السؤال المحوري المرتبط بإشكالية البحث، ويتعلق الأمر هنا بالتساؤل حول محافظة "دَّرست" لنفس نمطها الغنائي منذ ممارستها منذ الوهلة الأولى. و تشير نسبة 71.42 % من العينة المستجوبة، إلى أن "دَّرست" لم تحافظ على نفس نمطها، بالرغم من أنه يصعب تحديد تاريخ انطلاقة هذا النمط الغنائي. فحسب إفادة أحد رؤساء "دَّرست" المستجوبين، أكد أنه تلقى طريقة أداء "دَّرست" من أبيه الذي تلقاها هو الأخر من أبيه. ومن خلال هذا يستنتج أن تاريخ انطلاقة أداء "دَّرست" قد يعود إلى حوالي قرنين من الزمن على أقل تقدير.

جدول رقم 16: حضور "دّرست" في المناسبات قديما وحديثا

		غالبا	أحيانا	نادرا
قديما	العدد	14	0	0
	النسبة	% 100	% 0	% 0
حديثا	العدد	0	9	5
	النسبة	% 0	% 64.28	% 35.71

بخصوص حضور "دَّرست" في المناسبات، عمدنا إلى القيام بمقابلة بين الماضي والحاضر، في مسعى منا إلى مقاربة جانب آخر من السؤال المحوري المتمحور حول إشكالية البحث. وفي استقراء لمعطيات هذا الجدول فإن العينة المستجوبة أكدت على الحضور القوي لهذا النمط الغنائي في المناسبات قديما، بما لا يدع مجالا للشك، أي بنسبة 100 %، بينما أفادوا أن حضورها يتراجع بشكل تدريجي، إذ يتأرجح بين الحضور

أحيانا، بنسبة 64.28 % ونسبة 35,71 % بخصوص ندرة حضورها في المناسبات. مما يفسر تراجع منحنى حضور "دَّرست" في المناسبات.

5) المبحث السادس: العوامل التي ساهمت في تراجع "دّرست" في المناسبات

جدول رقم 17: عوامل تراجع ممارسة "دّرست"

العوامل	العدد
ظهور أشكال غنائية دخيلة: الغناء العربي الشعبي...	13
اكتساح المد التمدني للمنطقة	7
تمدرس الفتاة	9
المد الإعلامي	2
عدم مسايرة "دّرست" لتغيرات العصر	3
العامل الديني (ظهور تيارات دينية متشددة)	8
أخرى	0

تباينت رؤى ومواقف المستجوبين، بخصوص تحديد عوامل تراجع "دَّرست" في المناسبات، بالرغم من وعيهم التام بهذا التراجع الملموس وبشكل جلي. فلقد حظي بالتالي عامل ظهور الأشكال الغنائية الدخيلة، أي الغناء العربي الشعبي في إطار مجموعات غنائية أو بواسطة الآلات الالكترونية، العامل الذي أفرد له المستجوبون الحصة الكبرى من تقديرهم لهذا التراجع، ب 13 اختيارا، يليه من حيث الأهمية تمدرس الفتاة ب 9 اختيارات، مقابل 8 للعامل الديني، واكتساح المد التمدني للمنطقة ب 7 اختيارات. في حين لم ترجح الفئة المستجوبة باقي العوامل الأخرى، و قللت من أهميتها بالرغم من حضورها كعامل من العوامل المساهمة في تراجع "دَّرست".

ويستنتج من ذلك أن العاملين الرئيسيين اللذين ساهما في إزاحة "دَّرست" من مشهد الغناء الجماعي، هما عاملي ظهور أشكال غنائية دخيلة، فضلا عن العامل الديني، إذ بالنسبة للأول يخلد الجميع إلى سماع العزف الصاخب لهذه المجموعات، دون ترك أدنى مجال لفرصة إقامة الأشكال الغنائية الأصيلة. أما

العامل الديني فيتمثل هو الأخر في ظهور تيارات متشددة، ترى في الغناء الجماعي عامة، شكلا من أشكال المجون والخروج عن جادة الصواب، حسب اعتقادهم.

6) المبحث السابع: طرق ضمان استمرارية "دّرست"

جدول رقم 18: بعض أساليب الحفاظ على "دّرست"

أساليب الحفاظ على "دّرست"	العدد
تحفيز الممارسين على نقل خبراتهم إلى الأجيال الأخرى	50
إعطاء قيمة لهذا النمط الغنائي من خلال التعريف به في إطار أنشطة جمعيات المجتمع المدني	41
مساهمة وسائل الإعلام في التعريف بهذا النمط الغنائي	33
تدخل الوزارة الوصية (وزارة الثقافة) للحفاظ على هذا الموروث الثقافي	32
تشجيع البحوث الأكاديمية لتسليط الضوء عليها	45
أخرى	14

بعد اعتراف الجميع بتراجع منحى أداء "دَّرست" وحضورها في المناسبات، عمدنا إلى اقتراح جملة من البنود، نعتبرها بمثابة حلول مؤقتة وقابلة للتنفيذ من أجل صيانة وحماية "دَّرست" من كل أشكال الأفول التي تهددها.

وهكذا فمن خلال استقراء بيانات الجدول، يتضح أن عاملي تحفيز الممارسين على نقل خبراتهم إلى الأجيال الأخرى، فضلا عن تشجيع البحوث الأكاديمية لتسليط الضوء على "دَّرست"، من الأساليب الكفيلة، حسب أراء المستجوبين، لحماية "دَّرست" من الأفول، ثم تأتي في مرتبة موالية، مسألة إعطاء قيمة لهذا النمط الغنائي من خلال التعريف به في إطار أنشطة جمعيات المجتمع المدني.

بينما لم تنتقص الفئة المستجوبة من مكانة مساهمة وسائل الإعلام في التعريف بهذا النمط الغنائي، إضافة إلى تدخل الوزارة الوصية، وزارة الثقافة للحفاظ على هذا الموروث الثقافي.

الفصل الرابع: دراسة وتحليل قصيدة "دّرست"

I. تدوين القصيدة

1) بالحرف العربي:

الجزء الفرعي الأول

إو بسم الله نزورك أ ربي س أوالي
أداغ أور تيلي تيزي ولا لان إسيواني
يان أور د إلولي د أميا ربي أياكاني
أداس إفك إ أحبيب الرضا نوي وياطي
إ الفشارت أ تسا هان ولي ف تلاتي
إگولان د أساراگ إعفا ربي فلامي
إمباركات أواد إسغان كرا ن إيسي
إگا أمليل أتزين ربي غ أفوسي
إگاتاس تيسيلا ڭ أورغ أ ويلي ت إلاني
أساد أيگان العيد إغما كويان أفوسي
أساد أيگان العيد إزر إزري وياطي
أ مراكش أبو الغباين أحن وار المالي
أ مراكش أوك إد إسموتين إمالاسي
أيزير ماخف ترگلمت أ القصارياتي
إريغ أ الملف أك بيغ نوفا ليقالاتي
إ موباركات أباب ن الفرح الفرح نوني

أت إد إسمون ربي د الرخا يلي لاماني

إگا ورتي الجديد إسمان أك الغلاتي

إلا ديسن ومود ن الزعفران و لا الليموني

إلا ديسن و مود ن الزين زور أيان إراني

الجزء الفرعي الثاني

إهايانغ أربي هيانغ أ الصالحين

إهيانغ أباب ن الدنيا غ أفوس نوني

إو بسم الله نزورك أربي س أوالي

أتغوسا غ أور إزور يان ربي حرمنتي

إمك إزور يان ربي دا سن إمال أغارسي

إس إزور يان بنادم فكانت إ تالتيني

ألعاون أتمازيرت لي س أ غ ناني

إگا ديس أجديگ الفرشات إ وكالي

أ الشيخ إنو أك إد نبايني أك إزر كوياني

أسيدي الحاج أحمد نغرياك إنا كيغي

أداغ أور تيلي تيزي ولا لان إسيواني

أداغ أور يلي مگاغت إخصا ياتي

إگرامن أيت سيدي السلام عليكم

إو ريغ أد گرغ أمود إنو أماس ن ونوني

إگرامن أيجنجامن أركاتن أ ياني

إلا داغ يان أقصيد أد فاسرغ أوال نسي

أگيسن بدرغ أگادير كويان إسلايسي

إوري إگا الجديد إسفرح أك العالمي

إگا زوند إغولدن ولا كان أكالي

الحاصيل هان أگادير فرحن كل سر غي

فرحن كولو إرگازن فرحنت تمغاريني

فرحن كولو إفرخ مزيين ولا تفرخيني

إلين إقبيلن حاضرن كولو نون أ سوسي

إلين إحواشن ماگات يان طرف ن ياني

أور إلي بلا تزرباي تمان أغارسي

الله إرحم ولي گيسن أربي تويتي

وتيلي البركة دار ولي غمانيني

ك إونا يگان إگيگيل أسول أور ألاني

إلا نيت باباس إگات مولاي الحسني

الله إرحمك أ سيدي ارحم يان أس إنني

أتسا أور إسلا الزين ماكنت إسَّالَّاني

أ ها الطابلا ربي أدام يومرن أتركتي

أ الكيسان گان إويجيلن أر أكان ألاني

الجزء الثاني

للا يا لالا لا لا ألا لا

بسم الله نزورك أربي س أوالي

للا يا لالا لا لا ألا لا

بسم الله إگا الراس ن إوالوني

للا يا لالا لا لا ألا لا

بسم الله أد أراغ يات تلوحتي

للا يا لالا لا لا ألا لا

الطالب إزولان گاور خف إمحطاريني

للا يا لالا لا لا ألا لا

حرمغ أك أبناصر أراونكي

للا يا لالا لا لا ألا لا

إگ ريغ الحدج سامحاغ أتيري

للا يا لالا لا لا ألا لا

دارك المان أ الزين أورتا كمقيتغي

للا يا لالا لا لا ألا لا

يان دار إلا الزين إحطوت إطافتي

للا يا لالا لا لا ألا لا

أرت إسلعاب أر أس ياكا مايرا

للا يا لالا لا لا ألا لا

إغزان الصابون إغزان أحايكي

للا يا لالا لا لا ألا لا

هان أو ودا ت إلسان إفولكي

للا يا لالا لا لا ألا لا

إيسان دا د إكان تافيلالتي

للا يا لالا لا لا ألا لا

إد بو الحروز ن ورغ أ إمنايني

للا يا لالا لا لا ألا لا

مولاي إبراهيم أ الشيخ نحرماك

للا يا لالا لا لا ألا لا

أد إگ أمحساد إنو العين إقورني

للا يا لالا لا لا ألا لا

إد بو تيوگا ك أيلان العاقلي

للا يا لالا لا لا ألا لا

إردن كولو گان أك تاغنمتي

للا يا لالا لا لا ألا لا

2) بتفيناغ:

الجزء الفرعي الأول

ⵉ ⵡⴰ ⵟⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⴱ ⵏⵅⵅⵓⵔⴽ ⴰ ⵇⵟⵟⵉ ⵙ ⴰⵡⴰⵍⵉ

ⴰⴷ ⴰⴳ ⵓⵔ ⵜⵉⵍⵉ ⵜⵉⵅⵉ ⵡⴰⵍⴰ ⵍⵍⴰⵏ ⵉⵙⵉⵡⴰⵏⵏⵉ

ⵢⴰⵏ ⵓⵔ ⴷ ⵉⵍⵓⵍⵉ ⴷ ⵓⵎⵢⴰ ⵇⵟⵟⵉ ⴰ ⵢⴰⴽⴽⴰⵏⵉ

ⴰⴷ ⴰⵙ ⵉⵃⴽ ⵉ ⵡⵄⵟⵉⵟ ⵇⵇⴻⴰ ⵏⴰⵡⵉ ⵡⴰⵢⵢⴰⴹⵉ

ⵉ ⵍⵃⵛⴰⵇⵜ ⴰ ⵜⴰⵙⴰ ⴱⴰⵏ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵃ ⵜⴰⵍⵍⴰⵜⵉ

ⵉ ⴳⵓⵍⴰⵏⴷ ⴰⵙⴰⵔⴰⴳ ⵉⴼⵃⴰ ⵇⵟⵟⵉ ⵃⵍⵍⴰⵎⵉ

ⵉ ⵎⵓⵟⴰⵔⴽⴰⵜ ⴰ ⵡⴰⴷⴷ ⵉⵙⵖⴰⵏ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵉⵢⵢⵉⵙⵉ

ⵉⴳⴰ ⵡⵎⵍⵉⵍ ⴰ ⵜⵜ ⵉⵅⵢⵢⵏ ⵇⵟⵟⵉ ⵖ ⵓⵃⵃⵓⵙⵉ

ⵉ ⴳⴰⵜ ⴰⵙ ⵜⵉⵙⵉⵍⵍⴰ ⴳⴳ ⵓⵇⵖ ⴰ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵜ ⵉⵍⴰⵏⵉ

ⴰⵙⵙⴰⴷ ⴰ ⵢⴳⴰⵏ ⵍⴼⵉⴷ ⵉⵖⵯⵎⴰ ⴽⵓⵢⴰⵏ ⴰⵃⵓⵙⵉ

ⴰⵙⵙⴰⴷ ⴰ ⵢⴳⴰⵏ ⵍⴼⵉⴷ ⵉⵣⵇⴰ ⵢⵣⵇⵉ ⵡⴰⵢⵢⴰⴹⵉ

ⴰ ⵎⵇⵇⴰⴽⵛ ⴰ ⵟⵓ ⵍⵖⵯⵟⴰⵢⵏ ⴰⵄⵄ ⵏ ⵡⴰⵔ ⵍⵎⴰⵍⵉ

ⴰ ⵎⵇⵇⴰⴽⵛ ⴰ ⵡⵉ ⴽⴽ ⵉⴷ ⵉⵙⵎⵓⵜⵜⵉⵏ ⵉⵎⴰⵍⴰⵙⵙⵉ

ⴰ ⵢⵉⵣⵉⵇ ⵎⴰ ⴳⵃⴰ ⵜⵔⴳⵍⵎⵜ ⵍⵥⵉⵚⴰⵔⵉⵢⵢⴰⵜⵉ

ⵉ ⵔⵉⵖ ⴰ ⵍⵎⵍⵃ ⴰ ⴽⴽ ⵟⵟⵉⵖ ⵏⵓⵃⴰ ⵍⵉⵥⴰⵍⴰⵜⵉ

ⵉ ⵎⵓⵟⴰⵔⴽⴰⵜ ⴰ ⵟⴰⵟ ⵏ ⵃⵋⵔⵅ ⵃⵋⵔⵅ ⵍⵓⵏⵉ

ⴰ ⴼ ⵉⴷ ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵕⵟⵟⵉ ⴷ ⵕⵕⵖⴰ ⵚⵉⵃⵉ ⵃⴰⵎⴰⵏⵉ

ⵉⵖⴰ ⵡⵓⵔⵜⵉ ⵃⵊⴷⵉⴷ ⵉⵙⵎⴰⵏ ⴰⴽⴽ ⵃⵢⵃⵃⴰⵜⵉ

ⵉⵃⵃⴰ ⴷⵉⵙⵏ ⵡⴰⵎⵓⴷ ⵏ ⵣⵣⵁⵋⵔⴰⵏ ⵡⴰⵃⴰ ⵃⵃⵉⵎⵓⵏⵉ

ⵉⵃⵃⴰ ⴷⵉⵙⵏ ⵡⴰⵎⵓⴷ ⵏ ⵣⵣⵉⵏ ⵥⵓⵕ ⴰ ⵚⴰⵏ ⵉⵔⴰⵏⵉ

الجزء الفرعي الثاني

ⵉ ⵀⴰⵚⵚⴰⵏⵢ ⴰ ⵕⵟⵟⵉ ⵀⴰⵚⵚⴰⵏⵢ ⴰ ⵄⵄⴰⵃⵉⵅⵉⵏⵉ

ⵉ ⵀⴰⵚⵚⴰⵏⵢ ⴰ ⵟⴰⵟ ⵏ ⴷⴷⵓⵏⵚⴰ ⵢ ⵓⵋⵓⵙ ⵍⵓⵏⵉ

ⵉⵡⴰ ⵟⵉⵙⵎⵉ ⵃⵃⴰⵀ ⵏⵣⵣⵓⵔⴽ ⴰ ⵕⵟⵟⵉ ⵙ ⴰⵡⴰⵃⵉ

ⴰ ⵜⴰⵢⴰⵡⵙⴰ ⵢ ⵓⵔ ⵉⵣⵣⵓⵔ ⵚⴰⵏ ⵕⵟⵟⵉ ⵅⵕⵎⵏⵜⵉ

ⵉ ⵎⴽ ⵉⵣⵣⵓⵔ ⵚⴰⵏ ⵕⵟⵟⵉ ⴷⴰ ⵙⵏ ⵉⵎⵎⴰⵃ ⴰⵢⵔⴰⵙⵉ

ⵉⵙ ⵉⵣⵣⵓⵔ ⵚⴰⵏ ⵟⵏⴰⴷⵎ ⵋⴽⴰⵏ ⵜ ⵉ ⵜⴰⵃⴰⵜⵉⵏⵉ

ⵉ ⵃⵃⴰⵁⴰⵡⵏ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵃⵃⵉ ⵙ ⴰⵚ ⵍⴰⵏⵉ

ⵉⵖⴰ ⴷⵉⵙ ⵓⵊⴷⴷⵉⵖ ⵃⵋⵔⴰⴳⴰⵜ ⵉ ⵡⴰⴽⴰⵃⵉ

ⴰ ⴳⴳⵉⵖ ⵉⵏⵡ ⴰⴽⴽ ⵉⴷ ⵏⵟⴰⵚⵏ ⴰⴽⴽ ⵉⵥⵕ ⴽⵓ ⵚⴰⵏⵉ

ⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⵃⵅⴰⴷⵊ ⵓ ⵎⵅⵎⴷ ⵏⵢⵯⵕⴰ ⵚⴰⴽ ⵉⵍⴰ ⴽⴽⵉⵢⵉ

ⴰⴷ ⴰⵢ ⵓⵔ ⵜⵉⵃⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⴰⵃⴰ ⵃⵃⴰⵏ ⵉⵙⵉⵡⴰⵍⵉ

ⴰⴷ ⴰⵢ ⵓⵔ ⵜⵉⵃⵉ ⵎⴰ ⵖ ⴰⵢ ⵜ ⵉⵖⵄⵄⴰ ⵚⴰⵜⵉ

ⵉⵖⵔⵔⴰⵎⵏ ⴰⵚⵜ ⵙⵉⴷⵉ ⵙⵙⴰⵃⴰⵎⵓ ⵁⴰⵃⵚⴽⵓⵎⵉ

ⵉⵡⴰ ⵔⵉⵢ ⴰⴷ ⵖⵔⵢ ⴰⵎⵓⴷ ⵉⵏⵡ ⴰⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵡⵉⵍⵓⵏⵉ

ⵉⵖⵔⵔⴰⵎⵏ ⴰ ⵚⵊⵊⵏⵊⴰⵎⵏ ⴰⵔ ⴽⴽⴰⵜⵏ ⴰ ⵚⴰⵏⵉ

ⵉⵃⵃⴰ ⴷⴰⵢ ⵚⴰⵏ ⵓⵇⵄⵉⴷ ⴰⴷ ⵋⴰⵙⵔⵢ ⴰⵡⴰⵃ ⵍⵙⵉ

ⴰ ⵖⵖⵉⵙⵏ ⵟⴷⵔⵢ ⴰⵖⴰⴷⵉⵔ ⴽⵓ ⵚⴰⵏ ⵉⵙⵃⵃⴰ ⵚⴰⵙⵉ

ⵉⵡⵔⵔⵉ ⵚⵖⴰ ⵃⵊⴷⵉⴷ ⵉⵙⵙⵋⵔⵅ ⴰⴽⴽ ⵃⵁⴰⵃⴰⵎⵉ

ⵉⵖⴰ ⵣⵓⵏⴷ ⵉⵢⵓⵃⵉⴷⵏ ⵡⴰⵃⴰ ⴽⴽⴰⵏ ⴰⴽⴰⵃⵉ

ⵃⵅⴰⵄⵉⵃ ⵀⴰⵏ ⴰⵖⴰⴷⵉⵔ ⵋⵔⵅⵏ ⴽⵓⵃⵃⵓ ⵙⵔⵢⵉ

ⴼⵔⵃⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵢⵔⴳⴰⵣⵏ ⴼⵔⵃⵏⵜ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏⵉ

ⴼⵔⵃⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵢⴼⵔⵇⵅ ⵎⵥⵥⵉⵢⵏ ⵡⴰⵍⴰ ⵜⵉⴼⵔⵅⵉⵏⵉ

ⵉⵍⵉⵏ ⵉⵇⴱⵉⵍⵏ ⵃⴰⴹⵔⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵏⵏⵓⵏ ⴰ ⵙⵓⵙⵉ

ⵉⵍⵉⵏ ⵉⵃⵡⴰⵛⵏ ⵎⴰ ⴳⴰⵜ ⵢⴰⵏ ⵟⵟⵕⴼ ⵏ ⵢⴰⵏⵉ

ⵓⵄ ⵉⵍⵍⵉ ⴱⵍⴰ ⵜⵉⵥⵕⴱⴰⵢ ⵜⴰⵎⴰ ⵏ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙⵉ

ⵍⵍⴰⵀ ⵉⵔⵃⵎ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⴳⵉⵙⵏ ⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⵜⵉⵡⵉⵜⵉ

ⵡⴰ ⵜⵉⵍⵉ ⵍⴱⴰⵕⴰⴽⴰ ⴷⴰⵔ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵖⴰⵎⴰⵏⵉⵏⵉ

ⴽ ⵉ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⵢⴳⴰⵏ ⵉⴳⵉⴳⵍ ⴰ ⵙⵙⵓⵍ ⵓⵄ ⴰⵍⵍⴰⵏⵉ

ⵉⵍⵍⴰ ⵏⵉⵜ ⴱⴰⴱⴰⵙ ⵉⴳⴰⵜ ⵎⵓⵍⴰⵢ ⵍⵃⴰⵙⴰⵏⵉ

ⵍⵍⴰⵀ ⵉⵔⵃⵎⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⵢⵔⵃⵎ ⵢⴰⵏ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰⵏⵉ

ⴰ ⵜⴰⵙⴰ ⵡⵔ ⵉⵙⵙⴰⵍⵍⴰ ⵣⵣⵉⵏ ⵎⴰ ⴽⴽⵏⵜ ⵉⵙⵙⴰⵍⵍⴰⵏⵉ

ⴰ ⵀⴰ ⵟⵟⴰⴱⵍⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⵢⴰⴷⴰⵎ ⵢⵓⵎⵔⵏ ⴰ ⵜⵔⴽⵯⵜⵉ

ⴰ ⵍⴽⵉⵙⴰⵏ ⴳⴰⵏ ⵉⵡⵉⵊⵉⵍⵏ ⴰⵔ ⵓⴽⴰⵏ ⴰⵍⵍⴰⵏⵉ

الجزء الثاني

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⵀ ⵉ ⵏⵣⵥⵓⵔⴽ ⴰ ⵕⴰⴱⴱⵉ ⵙ ⴰⵡⴰⵍⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⵀ ⵉⴳⴰ ⵕⵕⴰⵙ ⵏ ⵉⵡⴰⵍⵉⵡⵏⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⵀ ⴰⴷ ⴰⵔⴰⵖ ⵢⴰⵜ ⵜⴰⵍⵍⵓⵃⵜⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⴰ ⵟⵟⴰⵍⴱ ⵉⵥⵥⵓⵍⵍⴰⵏ ⴳⴳⵉⵡⵔ ⵅⴼ ⵉⵎⵃⵟⴰⵕⵏⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵃⵓⵔⵎⵉⵄ ⴰⴽ ⴰ ⴱⵏⵏⴰⵚⵕ ⴰⵔⵔⴰⵡⵏⴽⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵉⴳ ⵔⵉⵖ ⵍⵃⵉⴷⵊ ⵙⴰⵎⵃⴰⵖ ⴰ ⵜⴰⵢⵔⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⴷⴰⵔⴽ ⵍⵛⴰⵏ ⴰ ⵣⵣⵉⵏ ⵓⵔⵜⴰ ⴽⴽ ⵛⵇⵉⵜⵖⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵢⴰⵏ ⴷⴰⵔ ⵉⵍⵍⴰ ⵣⵣⵉⵏ ⵉⵊⴹⵓⵜ ⵉⴹⴹⴰⴼⵜⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⴰⵔ ⵜ ⵉⵙⵙⵍⵀⴰⵃ ⴰⵔ ⴰⵙ ⵢⴰⴽⴽⴰ ⵛⴰ ⵢⵔⴰ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵉⵖⵥⴰⵏ ⵟⵟⴰⵃⵓⵏ ⵉⵖⵥⴰⵏ ⵓⵊⴰⵢⴽⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⴱⴰⵏ ⴰⵎⴷ ⵎⴰⴷⴷⴰ ⵜⵉⵍⵙⴰⵏ ⵉⴼⵓⵍⴽⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵉⵢⵢⵙⴰⵏ ⴷⴷⴰ ⴷ ⵉⴽⴽⴰⵏ ⵜⴰⴼⵉⵍⴰⵍⵜⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵉⴷ ⵃⵓ ⵍⵊⵔⵓⵣ ⵏ ⵎⵓⵔⵖ ⴰ ⵢⵛⵏⴰⵢⵏⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵛⵓⵍⴰⵢ ⵃⵔⴰⴱⵉⵛ ⴰ ⵄⵄⵉⵅ ⵏⵊⵓⵔⵛⴰⴽ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⴰⴷ ⵉⴳ ⵓⵛⵊⵙⴰⴷ ⵉⵏⵎ ⵍⵀⵉⵏ ⵉⵇⵇⵓⵔⵏⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵉⴷ ⵃⵓ ⵜⴰⵢⵓⴳⴰ ⴽⴰ ⵢⵍⴰⵏ ⵍⵀⴰⵇⵍⵉ

ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ

ⵉⵔⴷⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⴳⴰⵏ ⴰⴽⴽ ⵜⴰⵖⴰⵏⵉⵛⵜⵉ

II. دراسة وتحليل القصيدة

تأتي هذه المحاولة كخطوة في مسار عملية الجمع والتدوين والتوثيق، إنها حلقة أولى في سلسلة من عمليات التدوين للون معين من الغناء الجماعي في منطقة زاوية البئر وهو "دّرست" بالتحديد. له خصوصياته التي تمنحه التفرد وتجعل منه تجربة مميزة. ويبقى الهدف من المحاولة هو تأسيس تراكم كمي سيشكل بدوره عبر التدوين أرضية خصبة للدراسة والتحليل لبلوغ تراكم نوعي يساير انتقال الثقافة الأمازيغية من ثقافة ذات هوية شفوية إلى ثقافة ذات هوية كتابية.

من خلال استقراء أجزاء "دّرست"، لاحظنا أن النظم في هذا النمط الغنائي أسس لنفسه تقاليد تنبني عليها القصيدة، وهي تبدأ باستهلال يمكن اعتباره مقدمة تقليدية وينتهي بخاتمة شعرية، يعقبها رقص يصاحبه غناء أو ترديد للازمة. وكلاهما (المقدمة والخاتمة) لا يشكلان سوى نسبة ما بين 5 إلى 10 في المائة من مجموع القصيدة ليستأثر الموضوع الأساسي بما تبقى من متنها.

1. الاستهلال

وهو تقليد لا تكاد قصيدة شعرية بالأمازيغية تخلو منه ونلاحظ أنه يقوم على عنصرين متلازمين أحيانا وقد يأتي الشاعر بأحدهما فقط. وهما البسملة والتحية.

1.1 البسملة:

وتكون فاتحة الكلام وبها يتوسل أنظام إلى الله أن يعينه ويحل عقدة من لسانه ليفقهوا قوله وفي نفس الوقت يفتح عقله ليستطيع فهم الرسائل التي سيتلقاها من غريمه أو غرمائه. وإذا كان (التضرع والتوسل) إلى الله هي السمة الغالبة في هذه القصيد التي بين أيدينا.

- المقطع الأول من الجزء الفرعي الأول:

إو بسم الله نزورك أ ربي س أوالي
أداغ أور تيلي تيزي ولا لان إسيواني

- المقطع الأول من الجزء الفرعي الثاني:

إهايانغ أربي هيانغ أ الصالحين

إهيانغ أباب ن الدنيا غ أفوس نوني
إو بسم الله نزورك أربي س أوالي
أتغوسا غ أور إزور يان ربي حرمتي
إمك إزور يان ربي دا سن إمال أغارسي
إس إزور يان بنادم فكانت إ تالتيني

- المقطع الأول من الجزء الثاني:

للا يا لالا لا لا ألا لا
بسم الله نزورك أربي س أوالي
للا يا لالا لا لا ألا لا
بسم الله إكًا الراس ن إوالوني
للا يا لالا لا لا ألا لا
بسم الله أد أراغ يات تلوحتي

كما يمكن أيضا ذكر أصناف أخرى من هذه الاستهلالات التي يتوسل بها أنظام إلى الولي "الشيخ" كما ورد في القصيدة:

- المقطع الأول من الجزء الفرعي الثاني:

إهايانغ أربي هيانغ أ الصالحين

- المقطع الثالث من الجزء الفرعي الثاني:

أ الشيخ إنو أك إد نبايني أك إزر كوياني
أسيدي الحاج أحمد نغرياك إنا كيغي
أداغ أور تيلي تيزي ولا لان إسيواني
أداغ أور يلي مكًاغت إخصا ياتي

- المقطع الثالث من الجزء الثاني:

حرمغ أك أبناصر أراونكي

- المقطع الثامن من الجزء الثاني:

مولاي إبراهيم أ الشيخ نحرماك

للا يا لالا لا لا ألا لا

أد إگ أمحساد إنو العين إقوريني

وهو توسل أو نداء للأولياء، وباعتبارهم هم الملهمون والمعتمد عليهم في حل عقدة اللسان، لنتذكر هنا مرحلة «العبور» واللجوء إلى الولي، وهو ما يبرز البقايا المترسبة من الفكر الأسطوري الما قبل إسلامي الثاوي في الذاكرة الشعبية، والتي تربط الإبداع بالغيبي من حيث كونه إلهاما من الولي.

إلا أن الصحوة الدينية حاربت هذه الأفكار ليصبح هذا النوع من التعبير – الذي ليس إلا تقليدا- من الماضي. وما يثبت ذلك أننا لا نجد في المتن المجموع إشارة إلى هذا النوع من التوسل، وإنما نجد من مثل أدعوك يا رب أن تجعل في كلامنا ملحا:

- المقطع الأول من الجزء الفرعي الأول، والمقطع الثالث من الجزء الفرعي الثاني:

أداغ أور تيلي تيزي ولا لان إسيواني

أداغ أور يلي مگاغت إخصا ياتي

أنت من بيده مصير كل ذي روح. إجماع عبارة "باسم الله" كفاتحة كل كلام ...إلخ، كل من قالها تيسر له كل السبل، ومن افتتح كلامه بغيرها يظل تائها لا يهتدي إلى السبيل.

- المقطع الثاني من الجزء الفرعي الأول:

يان أور د إلولي د أميا ربي أياكاني

- المقطع الأول من الجزء الفرعي الثاني:

أتغوسا غ أور إزور يان ربي حرمنتي

إمك إزور يان ربي دا سن إمال أغارسي

إس إزور يان بنادم فكانت إ تالتيني

1.2 التحية:

وإذا كانت البسملة والتوسل إلى الله قد عوضت التوسل للولي «الشيخ» فبموازاة ذلك عوضت التحية ما يسمى بعادة «التسليم» وهي أن « يسلم» الغريب الداخل إلى أرض أو قرية لأوليائها وأهلها ويكون متواضعا أمامهم غير مختال ولا متعجرف. وهي تحية مصاحبة للبسملة. (باسم الله دخلنا أرضكم، متوسلا منهم قبوله ك "ضيف الله").

- المقطع الرابع من الجزء الفرعي الثاني:

إگرامن أيت سيدي السلام عليكم

2. موضوع القصيدة:

القصيدة في مجملها مكونة من جزأين مختلفين من حيث الشكل والمضمون والإيقاع:

الجزء الأول: بدوره مقسم إلى جزأين فرعيين، يعد بمثابة المقدمة الاستهلالية للقصيدة، وبالرغم من أن فرقة زاوية البئر المؤدية ل "دّرست"تختار واحدا منها دون الأخر في مستهل"دّرست".

وإمعانا في الجزأين، يلاحظ أن الفرق بينهما منهجي وعملي ليس إلا، وربما الغاية من هذا التقسيم هو تفادي الإطالة ومحاولة الانتقال بأسرع وقت ممكن إلى الجزء الثاني من القصيدة، المتسم بخفة حركية أعضاء الفرقة، ويوازيه كذلك خفة الإيقاع أيضا.

وما يبرز تلاحم الجزأين الفرعيين، اتفاقهما من حيث مجموعة من الخصائص منها:

من حيث المضمون:

الاستهلال الديني في كل جزء.

تناول مواضيع لها صلة وثيقة بالحياة اليومية للإنسان الأمازيغي.

من حيث الشكل:

الاحتفاظ بالشكل الهرمي للقصيدة.

الالتزام بنفس الإيقاع والتفعيلة الموحدة.

احتواء الجزأين على نفس القافية مسبوقة بكسرة في الراوي.

ويمكن أن يصنف هذا الجزء نظرا لحمولته الفكرية والثقافية ضمن ما أسميناه في الإطار النظري "أحواش أختار"، حيث لا يمكن أن يؤدى إلا من قبل أناس متقدمون في السن وضالعون في فن أحواش.

الجزء الثاني: وهو ما يتبادر إلى أذهان كل مستمع حينما نتحدث عن "دّرست"، ويمتاز بعدة خصائص:

من حيث الشكل: البناء الهرمي للقصيدة تراعى في نظمها وأدائها ترديد لازمة وهي "للا يا لالا لالا ألالا"، التي تفصل بين كل مقطعين متتاليين من القصيدة للاسترسال في نفس المتن أو الانتقال إلى معالجة متن مغاير لسابقه.

التزام هذا الجزء بنفس القافية المذكورة في الجزء السابق له، رغم اختلاف الإيقاع.

من حيث المضمون: بالرغم من التيمة الرئيسية المعالجة وهي "الحب"، إلا أن الناظم أبدع في لفها بقالب من الكلام الموزون، الخال من الكلام الساقط المبتذل، بل توفق في تقديمها بنوع من اللباقة وقدمها في شكل رموز يصعب أحيانا لغير المتمرس فكها في هذا الغناء. فضلا عن ذلك يشتمل الجزء على عدة حكم وعبر يتوخى من خلالها ملامسة باقي جوانب الحياة اليومية للإنسان، سنوردها لاحقا بالتفصيل.

ومن خلال استقراء جملة من أبيات القصيدة، يستشف أن المواضيع التي حاولت ملامستها بنوع من الاقتضاب متعددة و متشعبة، منها تلك المرتبطة بالتعاليم الدينية السمحاء، التجارة بمراكش، العرس، الأولياء، المرابطين، قضية زلزال أكادير ومخلفاتها، ثم العشق والحب، لكنه حب من نوع مختلف، حب متفرد ومتجدر، لفه الناظم بنوع من الإيحاء والرمز، لأن المقام لا يتسع للمقال من هذا النوع، فمقام أهل زاوية البئر المنتسبين إلى المرابطين لا يتسع للخوض في صنوف أوصاف الحب دون إحاطتها بنوع من الرمزية.

3. هيكل القصيدة:

يمكننا وصف هيكل القصيدة بالجيد، وهو هيكل هرمي، منح فيه الشاعر الأشياء بُعْدها الرابع، حيث جرد جملة من الأشياء من حيزها المكاني الجامد، وهذه نقطة الارتكاز في هذه القصيدة الهرمية؛

- فالرئة تبكي:
- وأصبحت الصينية ترقص:
- والكؤوس يتامى تبكي على حالها:

ومن الملاحظ أن القصيدة كأغلب القصائد الهرمية قد انتهت بالياء وما قبله كسر وهي دلالة على الاسترخاء و الخلود لقسط من الراحة بعد أداء البيت، و قبل مواصلة ترديد البيت الموالي.

4. جماليات النص الشعري:

إن الحديث عن الشعر الأمازيغي المؤدى من قبل فرق غنائية، على غرار فرقة زاوية البئر المؤدية ل"دَّرست" لا يمكن فصله عن الإطار السسيوثقافي الذي انتج هذا الفن، و بالتالي فمجمل الصور الشعرية في القصيدة مستقاة من الواقع المعيش للناظم، على اعتبار أن الشاعر ابن بيئته كما يقال، وقصيدة "دَّرست"

لم تخرج عن هذه الدائرة بتناولها لقضايا الإنسان الأمازيغي سواء محليا أو وطنيا (زلزال اكادير وما خلفه من آثار مادية ونفسية، الحديث عن مدينة مراكش كمركز مهم للتسوق).

غير أن ما يُحْسب ل"دَّرست"، ويميزها عن غيرها من الأنماط الشعرية بالمنطقة، هو قدرتها الكبيرة في تسخير القصيدة الشعرية وأبعادها الجمالية والفنية، لتصبح نصا كونيا لا مجرد قصيدة وطنية أو مناسباتية، فأبعادها الجمالية والفنية والدلالية، تجعل منها نصا متجددا في كل وقت وفي كل زمان، حيث تحس أن للقصيدة عالمها الخاص والمنفصل عن أي ارتباط مكاني أو زمني مؤقت، فنحن عندما نقرأ هذه القصيدة لا نجد بأنها تحيطنا بسياج ضيق ينتهي عند حدود منطقة زاوية البئر (المكان)، ولا يتوقف بنا عن هموم وقضايا الإنسان المحلي، بل نجد أن نص مفتوح الأفق على قيم عاطفية وجمالية خارج إطار الفضاء المحلي المحتضن لها. وهذا ما طبع أروع القصائد الشعرية بطابع الكونية المتجددة ومنها قصيدتنا هذه.

تضمنت القصيدة عدة صور وتشبيهات واستعارات لها أبعاد فنية رائعة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- الكبد يبكي:

إ الفشارت أ تسا هان ولي ف تلاتي

- التشخيص: توجيه التحية للبلاد:

ألعاون أتمازيرت لي س أغ ناني

- شراء الخيل كناية على العروس الجديد:

إمباركات أواد إسغان كرا ن إيسي

إگا أمليل أتزين ربي غ أفوس نكي

- المجاز وذلك في المبالغة في ضرورة العناية بالخيل/ العروس و اختيار صفائح الحوافر من الذهب له عوض تلك المصنوعة من الحديد على غرار باقي الفرسان:

إگاتاس تيسيلاگ أورغ أ ويلي ت إلاني

- تشبيه يوم العرس بيوم العيد:

أساد أيگان العيد إغما كويان أفوسي

أساد أيگان العيد إزر إزري وياطي

- ذكر الحقل (أورتي) كناية عن موضع العرس، ومقابلة الغلات بالفتيات الفاتنات.

إگا ورتي الجديد إسمان أك الغلاتي

إلا ديسن ومود ن الزعفران و لا الليموني

إلا ديسن و مود ن الزين زور أيان إراني

- المقابلة: بين من يفتتح كلامه باسم الله ومن يفتتحه بالإنسان:

أتغوسا غ أور إزور يان ربي حرمنتي

إمك إزور يان ربي دا سن إمال أغارسي

إس إزور يان بنادم فكانت إ تالتيني

- المجاز: الأزهار كالزرابي المبثوتة:

إݣا ديس أجديݣ الفرشات إ وكالي

- الاستنجاد بالأولياء للتغلب على جميع الصعاب:

أ الشيخ إنو أك إد نبايني أك إزر كوياني

أسيدي الحاج أحمد نغرياك إنا كيغي

أداغ أور تيلي تيزي ولا لان إسيواني

أداغ أور يلي مݣاغت إخصا ياتي

- التشبيه: أݣادير كالجبال الجميلة:

إݣا زوند إغولدن ولا كان أكالي

- الكناية: أݣادير فرح كناية عن فرح سكانه:

الحاصيل هان أݣادير فرحن كل سر غي

- التورية: دعوة الفقيه للجلوس على التلاميذ المعنى السطحي ليس هو المقصود بل المقصود هو المراقبة و المواكبة المستمرة للأداء التعليمي للتلاميذ:

أ الطالب إزولان ݣاور خف إمحطارني

- التضاد: الحج مقابل الحب، باعتبارهما شيئان غير متلازمين، الأول لا يستدعي بالضرورة الثاني:

إݣ ريغ الحدج سامحاغ أتيري

- الكناية: دعوة ذو الجمال إلى مسكه، المعنى العميق المقصود هو ضرورة الاعتناء به، وتفريده بكل أصناف الرعاية والحماية:

يان دار إلا الزين إحطوت إطافتي

- المقابلة:

إغزان الصابون إغزان أحايكي

- الاستعارة: التشبيه بين السنابل و القصب دون استعمال أي اداة للتشبيه:

إردن كولو ݣان أك تاغنمتي

5. البنية الإيقاعية للقصيدة:

لا يختلف اثنان، حول الموسيقية المفرطة في قصيدة "دَّرست"، و لعلها من بين الأشياء التي تجذب و تلفت أنظار وتشد همم وحماس المتتبعين لأدائها، فهي مليئة بالموسيقى والإيقاع الشعري، حيث يحس المتمعن في كلمات القصيدة أنها سيمفونيات لا مجرد كلمات وأبيات.

ولا شك أن هذه الموسيقية تتجلى بوضوح في القصيدة التي بين أيدينا، حيث نلاحظ منذ البداية الانسجام الموسيقي التام، لا على مستوى التفعيلة أوالإيقاع الشعري:

5.1 التفعيلة:

سنورد لاحقا في الفقرة المخصصة للتقطيع العروضي نموذجا من التفعيلات المعتمدة في القصيدة قيد الدرس.

5.2 الإيقاع:

القصيدة غنية بالموسيقى، حيث نلاحظ منذ البداية انسجاما كبيرا بين الحروف والمقاطع، فمثلا مطلع القصيدة، هناك انسجام تام بين كلمتين متطابقتين (تيزي/ إسيواني)، (إهايانغ/ هيانغ)، الجناس (إزر/ إزري) وقِس على ذلك أغلب أبيات القصيدة، وقد ركز الشاعر على إيقاع خارجي تمثل في تكرار بعض الصوامت (السين، الكاف، اللام، التاء...) وبعض الصوائت، سواء منها الطويلة(كالألف والياء) أو القصيرة (الفتحة، السكون، الكسرة).

كما أن هناك تكرار على مستوى العبارات والجمل (تسا، ربي، العيد، مراكش، هيانغ، أساد، الفرح، إلا ديسن، الزين، إزور، الشيخ، إكرامن، أكادير، فرحن، أوالي، الزين...)

III. دراسة عروضية لبعض مقاطع "دّرست"

قبل دراسة قصيدة "دّرست" دراسة عروضية، لابد من تحديد بعض المفاهيم الأساسية المساعدة على فهم هذه الدراسة العروضية، ومنها: البيت الشعري، المقطع، التقطيع المعجمي، التقطيع عبر معجمي ثم البيت الفارغ.

1) مفاهيم

- ✓ البيت الشعري:

البيت هو مجموعة كلمات صحيحة التركيب، موزونة حسب علم القواعد والعَروض، تكوِّن في ذاتها وَحدة موسيقية تقابلها تفعيلات معينة.

وسمي البيت بهذا الاسم تشبيها له بالبيت المعروف، وهو بيت الشَّعْر؛ لأنه يضم الكلام كما يضم البيت أهله؛ ولذلك سموا مقاطِعَهُ أسبابا وأوتادا تشبيها لها بأسباب البيوت وأوتادها، والجمع أبيات[20].

في الشعر الأمازيغي يصعب أحيانا تحديد حدود البيت الشعري، خاصة إذا كان النظم مسترسلا ودون انقطاع أو وفق يبين حدود البيت. من خلال دراسة حسن جواد لمجموعة من الأشعار خاصة منها إزلي، توصل إلى أن المادة الصوتية للبيت الشعري تخضع لتقطيعين مختلفين: التقطيع المعجمي والتقطيع عبر معجمي.

✓ التقطيع المعجمي:

هو تقطيع البيت بجمع الفونيمات في وحدات دالة (مورفيمات وكلمات) وهو القول الذي يسمع كسلسلة غير منقطعة من الأصوات المنتظمة في كلمات.

✓ التقطيع عبر معجمي:

أو التقطيع العروضي، إذ لا يعير اعتبارا للمعنى، تجمع فيه الفونيمات في مقاطع عروضية غير دالة، ويخضع لتنظيم مسبق يؤسس لاستقلالية البيت الشعري شكلا باعتباره وحدة مسؤولة عن الانتظام المتكرر لحدوثه في المدة الزمنية.[21]

✓ المقطع:

يشكل المقطع مثله مثل الكلمة أو الجملة، وحدة لغوية أساسية، يسهل إلى حد ما إدراكه من قبل متكلم لغة ما. فهنالك ولا شك حدس للكلمة والجملة. فكل متكلم أمازيغي سيتفق على أن كلمة "ⴰⵔⴳⴰⵣ" تحتوي على مقطعين، و "ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ" تحتوي على ثلاثة مقاطع. وسيكون قادرا على تقطيع أغلب هذه المقاطع (ⴰⵔ. ⴳⴰⵣ, ⵉⵔ. ⴳⴰ. ⵣⵏ).

هناك معايير لتحديد المقطع منها:

- ما يشير إلى ارتباطه بالناحية العضلية بانقباض لعضلات الجهاز الصوتي، مرفوق بارتخاء. وعلى المستوى التمفصلي نلاحظ عامة انفتاح الجهاز الصوتي تم انغلاقه.
- ما يوحي إلى أن المقطع عامة يصاغ حول حركة. إلا أن هذه المقاربة للمقطع ليست صحيحة دوما ففي بعض اللغات، ومنها الأمازيغية، يمكن أن تشكل العناصر المصنفة عادة ضمن الصوامت مركز المقطع، وأن يوجد المقطع بالتالي بدون حضور الحركة. كما في المثال التالي (...ⵔⵏ - ⵙⴰ - ⴷⵉⵙ - ⵃⵔ - ⵍ)،

[20]WIKIPEDIA. Métrique, (2013). Disponible sur :< http://ar.wikipedia.org/wiki/عروض> (consulté le 1er juin 2013).

[21] ساعة. فؤاد، (2013) درس في مادة العروض الأمازيغي: البيت الشعري والتقطيع العروضي، ص 1

فالمقطعان (ⴼⵔ - ⵔⵏ) لا يحتويان على الحركة كنواة، بل على حرفين جهيرين رنانين كنواة، ومن هنا يتخذ حضور الحركة أو الحرف الرنان في النواة معيارا حاسما في تحديد المقطع.
ويتألف المقطع من صدر ونواة بالنسبة للمقطع الخفيف، ومن صدر ونواة وذيل في المقطع الثقيل.

✓ البيت الفارغ:

ويورد في بنية القصيدة الأمازيغية كمقابل للبيت الشعري الحقيقي، إذ يردده المنشدون كصيغة فارغة مكونة من مقاطع لا دلالة لها، وبنفس لحن البيت الشعري ووقفاته، وتعتبر لازمة أو جزء من اللازمة للقصيدة. وفيما يلي صيغة من صيغ البيت الفارغ في الشعر الأمازيغي: (ⵍⴰ ⵍⴰ ⵍⴰⵢ ⵍⴰ ⵍⵉ ⵍⴰ ⴷⴰ ⵍⴰⵍ).

2) تقطيع مورفيمي لبعض مقاطع القصيدة

ⴱⵉⵙⵎⵉ-ⵍⵍⴰⵀ-ⵉ-ⵏⵣⵣⵓⵔⴽ-ⴰ-ⵇⴰⴱⴱⵉ-ⵙ-ⴰⵡⴰⵍⵉ
ⴱⵉⵙⵎⵉ-ⵍⵍⴰⵀ-ⵉⴳⴰ-ⵇⵇⴰⵙ-ⵏ-ⵉⵡⴰⵍⵉⵡⵏⵉ
ⴱⵉⵙⵎⵉ-ⵍⵍⴰⵀ-ⴰⴷ-ⴰⵔⴰⵖ-ⵢⴰⵜ-ⵜⴰⵍⵍⵓⵛⵜⵉ
ⴹⴹⴰⵍⴱ-ⵉⵣⵣⵓⵍⵍⴰⵏ-ⴳⴳⵉⵡⵔ-ⵅⴼ-ⵉⵎⵛⴹⴰⵇⵏⵉ
ⵛⵓⵔⵎⵉⵖ-ⴰⴽ-ⴰ-ⴱⵏⵏⴰⵄⵇ-ⴰⵔⵔⴰⵡⵏⴽⵉ

ⵉⵖⵣⴰⵏ-ⵄⵄⴰⴱⵓⵏ-ⵉⵖⵣⴰⵏ-ⵓⵛⴰⵢⴽⵉ
ⵀⴰⵏ-ⴰⵡⴷ-ⵡⴰⴷⴷⴰ-ⵜ-ⵉⵍⵙⴰⵏ-ⵉⴼⵓⵍⴽⵉ
ⵉⵢⵢⵙⴰⵏ-ⴷⴷⴰ-ⴷ-ⵉⴽⴽⴰⵏ-ⵜⴰⴼⵉⵍⴰⵍⵜⵉ
ⵉⴷ-ⴱⵓ-ⵍⵛⵔⵓⵣ-ⵏ-ⵡⵓⵔⵖ-ⴰⵢⵎⵏⴰⵢⵏⵉ

ⵉ-ⵍⴼⵊⴰⵇⵜ-ⴰ-ⵜⴰⵙⴰ-ⵀⴰⵏ-ⵡⴰⵍⵍⵉ-ⴼ-ⵜⴰⵍⵍⴰⵜⵉ
ⵉ-ⴳⵓⵍⴰⵏⴷ-ⴰⵙⴰⵔⴰⴳ-ⵉⵃⴼⴰ-ⵇⴱⴱⵉ-ⴼⵍⵍⴰⵎⵉ
ⵉ-ⵎⵓⴱⴰⵔⴽⴰⵜ-ⴰ-ⵡⴰⴷⴷ-ⵉⵙⵖⴰⵏ-ⴽⵔⴰ-ⵏ-ⵉⵢⵢⵉⵙⵉ
ⵉⴳⴰ-ⵡⵎⵍⵉⵍ-ⴰⵜⵜ-ⵉⵣⵢⵢⵏ-ⵇⴱⴱⵉ-ⵖ-ⵓⴼⴼⵓⵙⵉ

3) تقطيع عروضي لبعض مقاطع القصيدة

1	2	3	4	5	6	7	8	9
ⵍⴰⵢ	**ⵍⴰ**	**ⵍⵉ**	**ⵍⴰ**	**ⴷⴰ**	**ⵍⴰⵢ**	**ⵍⴰ**	**ⵍⵉ**	**ⵍⴰⵢⵍ**
ⴱⵉⵙ	ⵎⵉ	ⵍⵍⴰ	ⵀⵉ	ⴳⴰ	ⵇⵇⴰⵙ	ⵏⵉ	ⵡⴰ	ⵍⵉⵡⵏ
ⴱⵉⵙ	ⵎⵉ	ⵍⵍⴰ	ⵀⴰ	ⴷⴰ	ⵔⴰⵖ	ⵢⴰ	ⵜⴰ	ⵍⵍⵓⵄⵜ
ⵟⵟⴰⵍ	ⴱⵉ	ⵣⵣⵓ	ⵍⵍⴰⵏ	ⴳⴳⵉ	ⵡⵔⵅ	ⵊⵉ	ⵎⵄ	ⵟⴰⵔⵏ
ⵄⵓⵔ	ⵎⵉ	ⵖⴰ	ⴽⴰ	ⴱⵏ	ⵏⴰⵚ	ⵇⴰ	ⵔⵔⴰ	ⵡⵏⴽ

ⵉⵖⵣⴰⵏ ⵚⵚⴰⴱⵓⵏ ⵉⵖⵣⴰⵏ ⵓⵄⴰⵢⴽⵉ
ⵀⴰⵏ ⴰⵡⴷ ⵡⴰⴷⴷⴰ ⵜⵉⵍⵙⴰⵏ ⵉⵊⵓⵍⴽⵉ
ⵉⵢⵢⵙⴰⵏ ⴷⴷⴰ ⴷ ⵉⴽⴽⴰⵏ ⵜⴰⵊⵉⵍⴰⵍⵜⵉ
ⵉⴷ ⴱⵓ ⵍⵄⵔⵓⵥ ⵏ ⵡⵓⵔⵖ ⴰ ⵢⵎⵏⴰⵢⵏⵉ

1	2	3	4	5	6	7	8	9
ⵍⴰⵢ	**ⵍⴰ**	**ⵍⵉ**	**ⵍⴰ**	**ⴷⴰ**	**ⵍⴰⵢ**	**ⵍⴰ**	**ⵍⵉ**	**ⵍⴰⵢⵍ**
ⵉⵖ	ⵣⴰ	ⵏⵚ	ⵚⴰ	ⴱⵓ	ⵏⵉⵖ	ⵣⴰ	ⵏⵓ	ⵄⴰⵢⴽ
ⵀⴰ	ⵏⴰ	ⵡⴷ	ⵡⴰ	ⴷⴷⴰ	ⵜⵉⵍ	ⵙⴰ	ⵏⵉ	ⵊⵓⵍⴽ
ⵉⵢⵢ	ⵙⴰ	ⵏⴷ	ⴷⴰ	ⴷⵉ	ⴽⴽⴰⵏ	ⵜⴰ	ⵊⵉ	ⵍⴰⵍⵜ
ⵉⴷ	ⴱⵓ	ⵍⵄ	ⵔⵓ	ⵥⵏ	ⵡⵓⵔ	ⵖⴰ	ⵢⵎ	ⵏⴰⵢⵏ

ⵉ ⵍⵊⵛⴰⵇⵜ ⴰ ⵜⴰⵙⴰ ⵀⴰⵏ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵊ ⵜⴰⵍⵍⴰⵜⵉ
ⵉ ⴳⵓⵍⴰⵏⴷ ⴰⵙⴰⵔⴰⵅ ⵉⵃⵊⴰ ⵇⴱⴱⵉ ⵊⵍⵍⴰⵎⵉ
ⵉ ⵎⵓⴱⴰⵔⴽⴰⵜ ⴰ ⵡⴰⴷⴷ ⵉⵙⵖⴰⵏ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵉⵢⵢⵉⵙⵉ
ⵉⴳⴰ ⵡⵎⵍⵉⵍ ⴰ ⵜⵜ ⵉⵥⵢⵢⵏ ⵇⴱⴱⵉ ⵖ ⵓⵊⵊⵓⵙ ⵏⵏⴽⵉ

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
ⴰ	**ⵍⴰ**	**ⵍⴰⵢ**	**ⵍⴰ**	**ⵍⴰ**	**ⵍⴰ**	**ⴷⴰⵢ**	**ⵍⵉ**	**ⵍⴰⵢ**	**ⵍⴰ**	**ⵍⴰⵍ**
ⵉ	ⵍⵃ	ⵄⴰⵇ	ⵜⴰ	ⵜⴰ	ⵙⴰ	ⵀⴰⵏ	ⵎⴰ	ⵍⵍⵉⵃ	ⵜⴰ	ⵍⵍⴰⵜ
ⵉ	ⵅⵓ	ⵍⴰⵏ	ⴷⴰ	ⵙⴰ	ⵔⴰ	ⵅⵉⵡ	ⵃⴰ	ⵇⵟⵉ	ⵃⵍ	ⵍⴰⴽ
ⵉ	ⴽⵓ	ⵟⴰⵔ	ⴳⴰ	ⵜⴰ	ⵎⴰ	ⴷⵉⵙ	ⵖⴰ	ⵏⴳⵔ	ⵏⵉ	ⵢⵢⵉⵙ
ⵉ	ⵅⴰ	ⵎⴽⵍ	ⵍⵉ	ⵍⴰ	ⵜⵉ	ⵣⵢⵏ	ⵇⵟ	ⵟⵉⵖ	ⵖⵓ	ⵃⵓⵙ

خاتمة البحث

هكذا نكون قد أتينا على إنهاء تقديم عناصر الإجابة عن أسئلة هذه الدراسة، حاولنا فيها جاهدين الاقتراب من واقع "دَّرست" كشكل غنائي تميز منطقة زاوية البئر، وتمتاز بها.

لقد تأسس اختيارنا لموضوع هذا البحث، على خطورة المنحى التنازلي الذي يسلكه تراجع الأشكال الغنائية الأصيلة لفائدة الأشكال الدخيلة، على مشهدنا الثقافي، بما قد ينجم عنه من طمس لتجربة "دَّرست"، مستنجدين بالأهمية القصوى للدور الذي يمكن أن يلعبه كافة الفرقاء المحليين من أجل إعادة الاعتبار لنمط غنائي، يوشك أن يلفه الضباب.

وقد انطلقنا في هذه الدراسة، من خلفية أطرت دواعي اهتمامنا بالموضوع، تمثلت في أن دراسة "دَّرست" لا يتوقف فقط على تعرية واقعها الراهن، بقدر ما نروم إلى تحديد كيفية أجرأة جل التوصيات والاقتراحات التي خلصنا إليها.

ومن تم ركزنا اهتمامنا على مساءلة واقع، منظورا وممارسة، من خلال آراء الفاعلين المعنيين مباشرة في الميدان. اعتبارا لتنوع التركيبة البشرية للأطراف المشاركة في البحث، وتنوع فئتها العمرية.

ولا يفوتنا التذكير هنا، بأنه قد حاولنا تحقيق أهداف البحث، وذلك في حدود إمكانياتنا الفكرية والمنهجية والزمانية الممكنة، بتوجيه اشتغالنا على المعطيات التي تمكنا من تحصيلها بواسطة الاستمارة والمقابلة شبه الموجهة، نحو إيجاد عناصر إجابة على هذه الأسئلة المتمحورة حول إشكالية البحث.

صحيح أن المنهجية التي اعتمدناها في هذا البحث لم تكتمل فيها شروط التمثيلية التي تحول التعميم نظرا لقلة العينة المبحوثة، مقابل الكثافة السكانية للمنطقة، وأيضا مقابل جسامة الوضع، ولكنها مكنتنا مع ذلك، بدون شك من إبراز واستخلاص تصورات الفئة المبحوثة عن موضوع الدراسة، وألهبت حماس السكان للتفاعل مع الموضوع بإيجابية كبيرة، ودغدغت حماسهم لفهم أعمق لواقع "دَّرست"، كما مكنتنا أيضا من النظر من زاوية مغايرة لواقع باقي الأشكال الغنائية، والتي لم تسلم هي الأخرى من تباعات الوضع الذي ترفل فيه "دَّرست".

وبالنظر للمقاربة الاستكشافية والخطوات التحليلية التي اتبعناها، فإن هذه الدراسة تحتفظ بقيمتها التنويرية والتوجيهية لجانب مشرق من خلال تسليطها الضوء على جانب من تراثنا الزاخر، والذي لطالما كان غائبا عن مخيلة مفكري المنطقة، ولو من أجل إماطة اللثام عنه، ولم تنل في نظرنا حظها من البحث والدراسة من قبل الأعمال السابقة.

وتبقى النتائج التي توصلنا إليها ذات أهمية كبيرة من حيث أنها تلقي مزيدا من الضوء على ظاهرة تراجع وأفول "دَّرست"، وإننا إذ اقتصرنا في دراستنا هذه على عينة من المبحوثين دون غيرهم، تحت إكراهات موضوعية أهمها عدم توفر مدة زمنية كافية وإمكانات لوجستيكية، فإننا ندعو إلى إجراء بحوث ودراسات أخرى مقارنة تستطلع هذه العوامل والمتغيرات. وذلك بهدف معرفة ما ينفرد به هذا النمط الغنائي من عوامل إيجابية قابلة لنقلها وترويجها في الإعلام المغربي لتتبوأ المكانة اللائقة بها. ومن جهة أخرى، للخروج باستنتاجات واستدلالات ارتباطية بين مختلف هذه المتغيرات، قد تشكل أنموذجا تنبؤيا وتفسيريا متينا لظاهرة أفول"دَّرست" .

ومن ناحية أخرى، فإن النتائج التي توصلنا إليها، على أهميتها البالغة، قد اعترتها بعض الحدود المنهجية الخارجة عن نطاق اختيارنا وإمكانياتنا، تجلت أساسا في كونها نابعة من تصورات المستجوبين أنفسهم وانطباعاتهم الشخصية وتقييمهم الذاتي لوضعية "دَّرست" و أفقها المستقبلي.

فهم طرف وحكم في نفس الوقت في هذه الإشكالية، لذلك يبدو لنا من الأهمية بمكان أن تسلط بحوث ودراسات لاحقة الضوء على تصورات وآراء أطراف أخرى، كمؤسسات جمعيات المجتمع المدني بالمنطقة، لتزيد من قابلية ترجمة نتائج بحثنا إلى خطط وبرامج شمولية في سياستها وبرامجها المستقبلية، من أجل أجرأتها وتنفيذها على أرض الواقع،حتى لا تستنفد التجربة نهائيا.

توصيات واقتراحات

من خلال نتائج الدراسة الميدانية، سواء منها تلك التي توصلنا إليها بواسطة الاستمارة، أو عبر المقابلات، فقد تمكنا من الحصول على عدة اقتراحات وتوصيات، جلها يصب في كون أن واقع "دَّرست" الراهن يستدعى أكثر من أي وقت مضى، ضرورة التعجيل بإنقاذ هذه التجربة من خطر الأفول، وذلك قبل أن تستنفذ التجربة بشكل نهائي، وذلك رهين بالأخذ بمجموعة من الاقتراحات والتوصيات التي نجملها في ما يلي:

أولا: ضرورة مساهمة كافة الفرقاء كل من دائرته الخاصة في القيام بما يمكن القيام به لوضع حد لتراجع النمط الغنائي "دَّرست" في المشهد الثقافي المحلي، لصالح أشكال أخرى دخيلة وغير أصيلة. وإشراكهم في الإدلاء بآرائهم للحد من هذا التراجع، على اعتبار أن هذا الإشراك يعني في عمقه إشراك المجتمع المدني كطرف والمجتمع برمته.

ثانيا: اتخاذ مجموعة من الخطوات الإجرائية للتفعيل ومنها:

- ✓ دعوة بعض مؤسسات وسائل الإعلام القنوات التلفزية لتسليط الضوء على هذا الموروث الثقافي، عبر روبورتاجات واستطلاعات حول تفرد النمط الغنائي "دَّرست".
- ✓ القيام بتشخيص علمي ميداني لمجمل العوائق الموضوعية والذاتية التي حالت ومازالت تحول دون استمرارية هذا النمط الغنائي، والتي يمكن إجمالها مبدئيا في الغياب التام لمبدأ التشارك الفعلي بين جميع المتدخلين (فعليات المجتمع المدني، المفكرون و المثقفون، وسائل الإعلام، وزارة الثقافة باعتبارها الوزارة الوصية المسؤولة على حفظ التراث الثقافي... وغيرها).
- ✓ إعادة النظر في طرق تنشيط حفلات المواسم و الأعراس بتفعيل مبدأ الاعتزاز بما هو محلي أصيل، و نبذ كل الأشكال الدخيلة على المشهد الثقافي للمنطقة.
- ✓ تنظيم لقاءات وندوات يؤطرها مهتمون وباحثون حول التراث الفكري و الثقافي يتضمن ضرورة الاعتزاز بالنمط الغنائي "دَّرست"، وإدراجه ضمن الأنشطة السنوية للجمعيات المحلية وباقي المؤسسات الاجتماعية الأخرى.
- ✓ ضمان شروط استمرارية هذا النمط الغنائي، عبر توفير التحفيز المادي أو المعنوي على أقل تقدير، وحث الممارسين على نقل خبراتهم إلى الأجيال الراشدة،وتقدير قيمة دورهم في المحافظة على "دَّرست"، بإشراكهم كطرف فاعل وأساسي في هذه العملية.
- ✓ إيجاد صيغ للتنسيق بين مؤسسات المجتمع المدني المحلي، ومؤسسات وزارة الثقافة، والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، من أجل العمل على القيام بما يمكن القيام به لإنقاذ هذا الموروث الثقافي من خطر الأفول.

- ✓ التفكير في وضع آليات للوثيق لهذا النمط الغنائي بما فيه المكتوب والمرئي والمسموع، وحث الطلبة والباحثين على تسليط المزيد من الضوء على واقع "دَّرست" بواسطة دراسات وبحوث أكاديمية.

تلك هي أهم التوصيات والاقتراحات التي توصلنا إليها من خلال محاولتنا لاستكشاف ورصد واقع وآفاق الغناء الجماعي بمنطقة زاوية البئر، بالتحديد الشق المتعلق منه ب"دَّرست".

فإذا كنا قد قمنا من خلال هذا العمل، بتقديم جملة من التوصيات ذات الصلة بالموضوع، فإن ما توصلنا إليه من عناصر إجابة عن أسئلة البحث، يظل رهينا بالمجال المبحوث، والمنهجية المعتمدة في الدراسة ككل، وبظروفها الخاصة. كما أننا لا ندعي استيفاء الموضوع من جميع جوانبه، وأن النتائج التي توصلنا إليها قابلة للتعميم. بل تنطبق معطياتها على العينة والمجال المبحوثين فقط.

ببليوغرافيا الدراسة

لائحة المراجع المعتمدة باللغة العربية

- الناصري خالد، (1954)، الاستقصاء لأخبار دول المغرب الأقصى، دار الكتاب، الدار البيضاء.
- أوبلا ابراهيم، (2012)، *أمارك ن ؤسايس: مقاربة انتربولوجية لفنون أسايس الأمازيغية*، سوس للطباعة، أكادير.
- أيت حو ابراهيم، (1999)، *إضاءات.. حول الأغنية المغربية*، طنجة، دار النشر المغربية.
- باسكون بول، (1986)، " *ملف بول باسكون و علم الاجتماع*"، بيت الحكمة مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية، العدد 3، دار قرطبة للطباعة والنشر.
- بوخريص فاطمة، (2010)، "*رقصة أحيدوس: بين المحلية ودينامية التحول*"، مجلة أسيناك، عدد مزدوج 4-5.
- قسطاني بن محمد، (2005)، *الواحات المغربية قبل الاستعمار، غريس نموذجا*، الرباط، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- مصحو الحسان، (2005)، "*مفهوم الشعر في الأدب الأمازيغي*"، *الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية*، الرباط، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- منديب عبد الغاني، (2006)، *الدين والمجتمع: دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب*، إفريقيا الشرق.
- ساعة. فؤاد، (2013) درس في مادة العروض الأمازيغي: البيت الشعري والتقطيع العروضي.

Liste des références en français

- EL MANOUAR, M. (2004), *Le sud-est Marocain: réflexion sur l'organisation des espaces sociaux et politiques*, Rabat.
- HAMRI, B. (2011), *La poésie amazighe de l'Atlas central Marocain, Approche plurielle*, Rabat, IRCAM.

Webliographie

- WIKIPEDIA. Métrique, (2013). Disponible sur :< http://ar.wikipedia.org/wiki/عروض> (consulté le 1er juin 2013).

ملحق رقم 1

دليل المقابلة شبه الموجمة مع بعض رؤساء فرق الدرست (المايسترو)

التاريخ: السن:
الجنس:

المحور الأول: رأي المسؤول حول خصائص هذا النمط الغنائي إجمالا

1. ما رأيكم حول الخصائص المميزة ل "دّرست" مقارنة مع باقي الأنماط الأخرى؟ من حيث:
   - ✓ طريقة الأداء.
   - ✓ الإيقاع.
   - ✓ الموضوع المعالج.

المحور الثاني: انفراد منطقة زاوية البئر بهذا النمط الغنائي بالمنطقة

1. هل فرقة زاوية البئر هي الوحيدة التي تمارس "دّرست" أم هناك فرق أخرى بمناطق أخرى تمارسها؟
2. لماذا هذا الانفراد بهذا النمط الغنائي؟

المحور الثالث: المواضيع أو التيمات المعالجة في "دّرست"

1. ما هي أهم التيمات المعالجة في "دّرست"؟
2. ما هي دلالات الرموز الموظفة في "دّرست"؟ "أحايك" – الصابون....
3. ما هو دور اللازمة؟
4. ما هي دلالتها؟

المحور الرابع: الجانب الشكلي ل "دّرست"

1. هل هناك أزياء بهذا النمط الغنائي؟
2. ما هي العوامل المتحكمة في اختيار الأزياء؟
3. ما هي دلالة الوقوف والجلوس في "دّرست"؟
4. بماذا توحي أشكال الطواف في "دّرست"؟

المحور الخامس: إدارة الفرقة

1. كيف تتم إدارة الفرقة أثناء الأداء؟
2. ما هي الإشارات والإيحاءات الموجمة للرجال والنساء من أجل الأداء الجيد؟

المحور السادس: مواصفات أعضاء الفرقة

1. ما هي أهم الصفات المفروض توفرها في الشخص الممارس لهذا النمط الغنائي؟ من حيث:
   - ✓ السن.
   - ✓ الصوت.
   - ✓ الإلمام بالإيقاع الموسيقي.
   - ✓ الإلمام بالمواضيع المعالجة.

✓ إتقان الحركات الغنائية.

المحور السابع: الصيانة والمحافظة على "دّرست" من خطر الأفول

1. كيف تقيمون استمرارية هذا النمط الغنائي؟
2. ما هي بعض الحلول والآراء التي تقترحونها لإحياء هذا الموروث الثقافي للمنطقة؟
3. هل تساهمون في نقل خبراتكم إلى الجيل الآخر لضمان استمرارية "دّرست"؟ وكيف؟

المحور الثامن: مختلفات

1. هل يمكن تحديد زمن انطلاقة هذا النمط الغنائي بالمنطقة؟
2. من هم رواد هذا النمط الغنائي بالمنطقة؟
3. ما هي المناسبات التي يتم فيها أداء "دّرست" أم أنها مرتبطة فقط بالأعراس؟

ملحق رقم 2
دليل المقابلة شبه الموجهة مع مسن بمنطقة البحث

التاريخ: السن:
الجنس: المهنة:

نظرا للمعلومات التي تتوفرون عليها حول منطقة زاوية البئر وما راكمتموه من خبرات وتجارب بجل ما يتعلق بهذا الموضوع، ستمكننا مساهمتكم في إثراء محاور هذه المقابلة من خلال أجوبتكم عن أسئلتها، مع الشكر الجزيل على حسن تعاونكم معنا.

المحور الأول: أصل التسمية

1. ما هو أصل تسمية زاوية البئر ؟
2. متى عرفت المنطقة بهذا الاسم ؟
3. بماذا كانت تعرف المنطقة قبل التسمية الحالية ؟
4. إلى ماذا تعزى تسمية أيت سيدي الحاج ؟ نسبة إلى من ؟

المحور الثاني: زعيم الزاوية

3. من هو با الحاج أمحمد ؟
4. من أي منطقة ينحدر ؟
5. لماذا استقر به المقام بزاوية البئر ؟
6. كيف استقبلته ساكنة المنطقة ؟
7. ما هو تاريخ استقراره بالمنطقة ؟
8. كيف كانت علاقاته مع ساكنة المنطقة والمناطق المجاورة لها ؟
9. أين دفن زعيم الزاوية ومن خلفه في تسيير أمورها ؟

المحور الثالث: الزاوية وتأثيرها على الحياة السوسيوثقافية للمنطقة

5. هل تأثر السكان بتعاليم الزعيم الروحي للزاوية ؟
6. كيف كانت تقابل تعاليمه ؟
7. هل هناك إحساس لدى الساكنة بالاستغلال الممارس عليهم باسم الدين ؟
8. هل كانت تمارس "درست" قبل أم بعد قدوم زعيم الزاوية ؟
9. "في حالة الإجابة بقبل" هل طرأ تغيير على التيمات المعالجة في "دّرست" ؟

المحور الرابع: التنظيم الداخلي للزاوية

5. كيف كانت تدار شؤون الزاوية ؟
6. هل كان لها مريدون وأتباع على غرار الزوايا الأخرى ؟

المحور الخامس: الزاوية والاستعمار الفرنسي

3. كيف كانت علاقة الزاوية بالاستعمار الفرنسي ؟
4. هل كانت فرقة زاوية البئر تؤدي "دّرست" في بعض المناسبات التي يشرف عليها المستعمر ؟

ملحق رقم 3

استمارة بحث موجهة إلى بعض ممارسي "دّرست"

تندرج هذه الاستمارة في إطار بحث لنيل الإجازة في شعبة الدراسات الأمازيغية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله سايس – فاس حول موضوع "الغناء الجماعي بمنطقة زاوية البئر بين الأفول والمحافظة – "دّرست نموذجا "
ولذلك نرجو منكم المساهمة في إثراء هذا البحث بتعبئة هذه الاستمارة وفق ما يلي:

- ✓ وضع علامة (X) في الخانة المناسبة؛
- ✓ التعبير عن رأيكم وكتابة اقتراحاتكم في المكان المخصص لذلك؛
- ✓ ترتيب إجاباتكم حسب درجة الأهمية عند الاقتضاء بوضع أحد الأرقام في الإطار المناسب؛

بإعطائكم أجوبة دقيقة وواضحة ستساهمون في إضفاء طابع الدقة والواقعية على نتائج البحث، علما بأن هذه المعلومات لن تستعمل إلا لأغراض تربوية محضة، ولكم منا جزيل الشكر على تعاونكم معنا.

I. معلومات عامة

السن: المستوى التعليمي:
الجنس:

II. أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة

1. ما هي أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة؟

....

2. ما هي أهم التيمات التي تعالجها هذه الأشكال؟

☐ إجتماعية ☐ دينية ☐ عاطفية ☐ سياسية

أخرى: ....

3. ما هي أهم المناسبات التي تؤدى فيها هذه الأشكال؟

☐ الأعراس ☐ الختان ☐ مواسيم فلاحية ☐ أعياد

أخرى: ....

III. طرق أداء "دّرست"

1. إلى ماذا يعزى طواف النساء حول الرجال الجالسين في بعض مقاطع "دّرست"؟

☐ دلالة دينية ☐ تقليد للطبيعة ☐ علاقة الرجل بالمرأة

أخرى: ....

كيف؟ ....

2. ما هي دلالة جلسة القرفصاء للرجال في بعض مقاطع "دّرست"؟

....

3. ما هو دور النساء في أداء "دّرست"؟

☐ ترديد اللازمة ☐ ترديد الشطر الثاني ☐ تتمة الشطر المردد من طرف الرجال ☐ ترديد شطر جديد

آخر: ....

IV. التيمات المعالجة في "دّرست"

1. ماهي أهم المواضيع التي تتناولها "دّرست"؟

☐ دينية ☐ الغزل ☐ اجتماعية ☐ تربوية ☐ سياسية

أخرى: ....

2. رتب هذه المواضيع حسب أهميتها في "دّرست"

1	2	3	4
5	6	7	8

V. واقع "درست" بين الماضي والحاضر

1. هل حافظت "دّرست" على نفس النمط الغنائي منذ ممارستها؟

☐ نعم ☐ لا

كيف؟ ....

2. ما هي درجة حضور "دّرست" في المناسبات قديما؟

☐ غالبا ☐ أحيانا ☐ نادرا

3. ما هي درجة حضور "دّرست" في المناسبات حاليا؟

☐ غالبا ☐ أحيانا ☐ نادرا

VI. العوامل التي ساهمت في تراجع "دّرست"في المناسبات

1. ما هي الأسباب الكامنة وراء تراجع أداء "دّرست" في المناسبات؟

☐ ظهور أشكال غنائية دخيلة: الغناء العربي الشعبي في إطار ما يسمى بالمجموعات أو بواسطة آلات إلكترونية

☐ اكتساح المد التمدني للمنطقة

☐ تمدرس الفتاة

☐ المد الإعلامي

☐ عدم مسايرة "دّرست" لتغيرات العصر

☐ العامل الديني (ظهور تيارات دينية متشددة)

أخرى: ....

....

VII. طرق ضمان استمرارية "دّرست"

1. ما هي في نظركم بعض أساليب الحفاظ على "دّرست"

☐ تحفيز الممارسين على نقل خبراتهم إلى الأجيال الأخرى

☐ إعطاء قيمة لهذا النمط الغنائي من خلال التعريف به في إطار أنشطة جمعيات المجتمع المدني

☐ مساهمة وسائل الإعلام في التعريف بهذا النمط الغنائي

☐ تدخل الوزارة الوصية (وزارة الثقافة) للحفاظ على هذا الموروث الثقافي

☐ تشجيع البحوث الأكاديمية لتسليط الضوء عليها

اقتراحات أخرى: ....

....

....

....

ملحق رقم 4

استمارة بحث موجهة إلى بعض المهتمين

تندرج هذه الاستمارة في إطار بحث لنيل الإجازة في شعبة الدراسات الأمازيغية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله سايس – فاس حول موضوع "الغناء الجماعي بمنطقة زاوية البئر بين الأفول والمحافظة – دّرست نموذجا - "
ولذلك نرجو منكم المساهمة في إثراء هذا البحث بتعبئة هذه الاستمارة وفق ما يلي:

- ✓ وضع علامة (X) في الخانة المناسبة؛
- ✓ التعبير عن رأيكم وكتابة اقتراحاتكم في المكان المخصص لذلك؛
- ✓ ترتيب إجاباتكم حسب درجة الأهمية عند الاقتضاء بوضع أحد الأرقام في الإطار المناسب؛

بإعطائكم أجوبة دقيقة وواضحة ستساهمون في إضفاء طابع الدقة والواقعية على نتائج البحث، علما بأن هذه المعلومات لن تستعمل إلا لأغراض تربوية محضة، ولكم منا جزيل الشكر على تعاونكم معنا.

I. معلومات عامة

السن: المستوى التعليمي:
الجنس:

II. أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة

4. ما هي أشكال الغناء الجماعي بالمنطقة؟

....

5. ما هو رأيك حول هذه الأشكال الغنائية؟

....

6. هل تعرف "دّرست"؟

نعم ☐ لا ☐

7. ما رأيك فيها؟

....

III. طرق أداء "دّرست"

4. هل تستطيع أداء "دّرست" مع فرقة المنطقة؟

نعم ☐ لا ☐

إذا كان الجواب ب "لا"، فلماذا؟

....

5. هل حفظت الأشعار التي تغنى في "دّرست"؟

☐ نعم ☐ لا ☐ شيئا ما

6. هل تريد أن تتعلم طريقة أداء "دّرست" وأن تحفظ أشعارها؟

☐ نعم ☐ لا

إذا كان الجواب ب "نعم"، فما هو نوع مشاركتك؟

☐ الترديد فقط ☐ الترديد والضرب على الآلة

آخر ، أذكره:...

إذا كان الجواب ب "لا"، فلماذا؟

....

IV. طرق ضمان استمرارية "دّرست"

2. كيف يمكن أن نضمن استمرارية هذا النمط الغنائي في نظركم؟

☐ تحفيز الممارسين على نقل خبراتهم إلى الأجيال الأخرى

☐ إعطاء قيمة لهذا النمط الغنائي من خلال التعريف به في إطار أنشطة جمعيات المجتمع المدني

☐ مساهمة وسائل الإعلام في التعريف بهذا النمط الغنائي

☐ تدخل الوزارة الوصية (وزارة الثقافة) للحفاظ على هذا الموروث الثقافي

☐ تشجيع البحوث الأكاديمية لتسليط الضوء عليها

اقتراحات أخرى:

....

....

....

....